LA

MERA

DZIEŁA

JÓZEFA KREMERA.

Z DODANIEM ŻYCIORYSU I ROZBIORU PRAC KREMERA
ORAZ NOTATEK UZUPEŁNIAJĄCYCH,

PRZEZ

HENRYKA STRUVEGO.

TOM XI.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

TOM VI.

WARSZAWA.
NAKŁAD I DRUK S. LEWENTALA.
Nowy-Świat, Nr. 39.
1880.

JÓZEF KREMER.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

Z DRZEWORYTAMI.

TOM VI.

Kościoły i Muzea Rzymu.

Dodatek: Zarys dziejów sztuki starożytnéj i sztuki rozwiniętéj w czasach chrześcijańskich we Włoszech.

Spisy illustracyj, artystów i przedmiotów do 6-ciu tomów *Podróży do Włoch.*

WARSZAWA.
NAKŁAD I DRUK S. LEWENTALA.
Nowy-Świat, Nr. 39.
1880.

1A/Z:7.01:7.33(438)(091)

WOJEWÓDZKA I MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA Nr 6027/XI KOMPUTER W Białymstoku CZYTELNIA DLA DOROSŁYCH

913(450):929(438)Krem Li"18";94(450):008:7.03(450)

Miejska Biblioteka Publiczna 6803 Białystok

Дозволено цензурою.
Варшава, 6 Апрѣля 1880 года.

PODRÓŻ DO WŁOCH.

77
74

Kr.
R. 1089
13.12.46 r.

Kościoły i Muzea Rzymu.

Gdy przejedziesz przez most Św. Anioła a miniesz ów gród zbrojny, groźny, co był niegdyś Hadryana cesarza grobowcem, wtedy wziąwszy się na lewo wrychle staniesz wśród części nowoczesnego Rzymu, *Borgo* zwanéj. W niéj wprawdzie dość gwarno i ludno; ale znać, że jest zamieszkaną przez ludność ubogą, pracującą twardo na chleb powszedni; nie widać tu ani kawiarni, ani restauracyi, ani sklepów, coby choć najskromniéj odpowiadały zwykłym oczekiwaniom średnich warstw dzisiejszéj społeczności. Domy przepełnione jak ule rodzinami robotników, na bruku bawią się chude często zbiedzone dzieci, ale prawie zawsze piękne, urocze niby malowana dziatwa wykrojona z obrazów mistrza Albano. Tu i owdzie przekupień założył straganek swój, sprzedając najmniéj wymyślne potrzeby życia. Czasem stękając i skrzypiąc po rozpalonych kamieniach wlecze się zwolna bryka ciągniona siwemi wołmi o olbrzymich rogach, niekiedy znowu przetoczy się łoskotnie ale poważnie stara kareta — z tyłu stanęło dwóch lokai, na spłowiałym wysokim koźle siadł stangret powożąc niemłodemi końmi — w karecie eminencya wracająca z pałaców watykańskich od Ojca Ś-go.

Zważmy! Właśnie za Borgo, za tą niby mieściną ludzi ubogich a robotników rozlegają się watykańskie stołeczne pałace namiestnika Bożego, które zarazem stały się pełnym miłości przytułkiem dla najbogatszych na ziemi całéj zbiorów starożytnéj, dawno przebrzmiałéj a wiecznie żyjącéj sztuki pogańskiéj (*).

(*) Godzi się zwrócić uwagę czytelnika, iż Borgo jest raczéj jednym z czternastu okręgów (Rioni) dzisiejszego Rzymu, i zawiera w sobie owe tak zwane miasto

Tam za tą mieściną biedną ubogich wyrobników sięga ku niebu kościół Ś-go Piotra, ów przybytek najokazalszy chrześcijańskiego świata — przybytek — co stanął świętą paiżą nad grobem Apostoła dźwigającego jako opoka kościół Chrystusowy, którego nie przemogą piekielne moce.

Nie litowaliśmy z czytelnikiem pracy i trudu chodząc pielgrzymką po Kapitolińskiém wzgórzu, po ruinie starego Forum Romanum i wśród rozsypisk palatyńskich grodów, nieszczędziliśmy sobie opisów przydłuższych, skreślając wejrzenie tych miejsc, któremi przez lat tysiąc chodziła staroczesna pogańska historya, wodząc losy ludzkiego rodu a przeznaczenia trzech świata części. Więc też bywało, że uniesieni wspomnieniem wielkiéj przeszłości wywoływaliśmy z pamięci naszéj sceny dziejowe, które się odegrały niegdyś na téj widowni zapadłych czasów.

Lecz choć ogromnéj treści w ludzkich dziejach jest Kapitolińskie wzgórze i owa nizina, Forum Romanum — dzielnice watykańskie są jeszcze nieskończenie wyższego znaczenia, są znaczenia bez granic, bo one były ogniskiem nowéj odrodzonéj historyi świata. Kościół Ś-go Piotra w Watykanie wzniósł się na podwalinach owego cyrku Nerona, w którym męczenników tłumy oddało się w ofierze za ludzki ród, zapisując krwawym testamentem światu prawdy niebiańskie, wyzwolenie z pod gwałtów materyi i przemocy grzechu, a ducha tryumfy. Pod przybytkiem świętym legł wiekuistym żywotem Apostoł nad Apostoły wszystkie, jako opoka, na któréj zbudowany kościół Zbawiciela ludzkości — z grobu Apostoła występowali anieli, głosząc królestwo Ojca na niebie — miłość nieskończoną — a braterstwo ludzi na ziemi. Te dzielnice watykańskie są pierwszą, pierwotną ojcowizną nowéj kultury świata i istnego uczłowieczenia człowieka — więc były też przez długie, długie wieki jednym stokiem prawd duchowych a cywilizacyjnych mocy — one się stały zaprawdę jakby Kapitolium i Forum i Palatyńskim grodem świata wychrzczonego w Chrystusie.

W tym watykańskim przybytku u grobu Apostoła odbyły się na-

---

czyli miasteczko Leona (cita Leonina) wraz z zamkiem i mostem S. Angelo. Borgo zatém, a tém samém miasto Leona nawet nie ma się w tym stosunku wielkości do Rzymu jak miasteczko Podgórze do Krakowa, lub jak Praga do Warszawy. Czytelnik widzi granice tego Borgo. Jest-to przestrzeń otaczająca tuż w koło kościół Ś-go Piotra (na mappie 4 zob. T. V) obwiedziona kropkami oznaczającemi 13, 13. Ale jak widzimy nawet nie cała przestrzeń między temi murami jest zabudowaną, bo obszar zabudowany uwydatniony jest na mappce inną linią kropkowaną poprzerywaną krzyżykami i oznaczoną przez 1, 1, 1, i t. d., (ob. przyp. T. V, str. 55). Borgo, we włoskim języku ma toż samo znaczenie co przedmieście lub wieś (franc. bourg). Ta Civitas Leonina była pierwotnie osadą cudzoziemców, mianowicie Anglosasów, Fryzów, Franków, dopiéro Leo IV (od r. 847 do 855) urządził to miasto, które od niego wzięło nazwę swoją. Ten wielki Papież otoczył r. 852 tę całą dzielnicę murem, to jest z trzech stron, bo czwarta strona stanowi Tyber.

wet dla świeckich dziejów ludzkości zwroty ciężkiéj wagi a nieskończenie głębokiego znaczenia. I uważmy jeszcze, jako budowa dzisiejszego kościoła jest zarazem najwyższém wysileniem nowoczesnéj sztuki, a jéj olbrzymia okazałość i ogrom rozmiarów stanie wszystkim wiekom na świadectwo, że człowiek z gorącą wiarą w sercu dokazać zdoła cudów wszechczasom na podziw.

Zgodzisz się przeto ze mną, cny a życzliwy czytelniku mój, że nam również należy nie szczędzić ani czasu, ani trudu by choć przelotnie dotknąć historyi tych watykańskich dzielnic i opowiedzieć pobieżnie koleje świętego przybytku Apostoła.

Wszak rzekłem na początku niniejszego tomu, że jak cała ta pięciotomowa praca nie jest bynajmniéj opisem Włoch, bo jéj zadanie jest zupełnie inne, tak też ten tom V a ostatni nie jest bynajmniéj opisaniem Rzymu (*). Jego zadaniem przedewszystkiém jest wybrać wśród nieprzebranéj liczby arcyznakomitych przedmiotów, najprzód te, które są unikatem nie powtarzającym się już nigdzie więcéj na świecie całym — a do takowych unikatów tak należy kościół Ś-go Piotra we Watykanie — jak do nich należą zwaliska starego Rzymu, któreśmy z czytelnikiem odwiedzali liczną wędrówką naszą (**). A powtóre, naszém zadaniem jest wziąść pod bliższą rozwagę te przedmioty, które będąc koniecznem uzupełnieniem dzieł sztuki opisanych w tomach poprzednich, z niemi razem złożą dopiéro dokładny a charakterystyczny obraz każdéj z wielkich epok artyzmu.

Po za bazyliką Świętego mistrza apostołów buduje się łagodnie wzgórze, zowiące się już od czasów porannéj historyi górą Watykańską, *mons Vaticanus* — a równina, na któréj dziś roztacza się kościół i pałace Borgo, za dawnych Rzymian miała imię *pola Watykańskiego*, *Campus Vaticanus*.

Jakoż twierdzą, że niegdyś w czasach jeszcze mglistéj starożytności w tych miejscach rozsiadło się miasteczko Etruskie *Vaticum*, od którego jak się zdaje poszła późniéj nazwa starorzymska *Vaticanus*. Inni inaczéj tę nazwę wywodzą. Zresztą prawie głucho i niemo o tych stronach w staroczesnych historykach. Wiemy atoli, że w téj dzielnicy choć więcéj ku północy rozlegały się *prata quinctilia* wielce słynne w dziejach, bo wśród nich miał skromną zagrodę *Quinctius Cincinatus*. Wszak mąż ten także duchem przytomny jest sercu naszemu od szkolnych ław. Pamiętamy wszyscy jak to on

---

(*) W pierwszém wydaniu Tom V *Podróży do Włoch* składał się z dwóch osobnych części z jedną paginacyą. W niniejszém zaś wydaniu *Dzieł Kremera*, dla większéj dogodności, obie te części rozdzielono na dwa osobne tomy V i VI. Co tu Kremer mówi o *piątym* tomie, odnosi się zatém do piątego i szóstego niniejszego wydania. — St.

(**) W V-tym tomie *Podróży do Włoch* niniejszego wydania. — St.

w ciężkiéj Rzymu potrzebie obrany był konsulem, i że właśnie szedł za pługiem orząc ojcowskie zagony, gdy wysłańcy senatu donieśli mu o godności wysokiéj, na którą powoływał go kraj. Idąc za wezwaniem ojczyzny rzekł Cincinatus do małżonki: „Obawiam się kochana Racilio, że pola nasze tego roku będą nie dostatecznie uprawione“. I wybawiwszy Rzym wrócił na zagrodę swoję. Pamiętamy też, iż nie zadługo jeszcze straszniejsze niebezpieczeństwo zatrzęsło Rzymem, gdy Sabinowie pustosząc pola hulali pod samemi murami miasta, a wojsko rzymskie wraz z konsulem otoczone wrogiem w dolinie już prawie było stracone. Wtedy senat obiera Cincinata dyktatorem. Poselstwo wysłane w téj mierze zastaje go z łopatą w ręku — Cincinat z żalem rzekł: „i tego roku plon będzie dla mnie stracony, będziemy w domu głód cierpieć“ — a potém poszedł i w 16 dni uratował kraj zniszczywszy wrogów. „Niechajże — powiada Livius, baczą ci, którzy wszystko co tylko człek posiadać może za nic sobie ważą w obec bogactw a zasobnego majątku, mniemając, że zaszczyty i zasługa tam tylko miejsce mieć mogą, kędy spływają skarby i zamożne mienie.“ Wiemy też, iż wielki ten mąż nie przyjął żadnych darów ofiarowanych mu od rzeczypospolitéj i przyjaciół, „bo on, jak mówi Dionisius, dumniejszy był z ubóstwa swojego niż inni z nieprzebranych bogactw“ (*).

Przywiodłem wam na pamięć ten wzór wysokich a przeczystych cnót obywatelskich a zrzeczenia się siebie w obec publicznego dobra, boć jestem zdania, że takowe wzory, zwłaszcza nam, ciągle winny być obecne, że one nigdy się nie uprzykrzą, i zawsze będą świeże i wiecznie młode bo są nieśmiertelne — a potém wspomniałem o tym ustępie z życia wielkiego człowieka dla tego, bo ta wiadomość jest prawie jedyném doniesieniem odnoszącém się do téj dzielnicy watykańskiéj z czasów republiki.

Rzekliśmy atoli już powyżéj (T. V, str. 55 przyp.), że ta okolica nie była nigdy policzona do właściwego Rzymu (urbs), wiemy też z pewnością jako ona odstraszała mieszkańców zabójczém powietrzem wznoszącém się od trzęsawisk i młaków. Wszak nawet późniéj ta strona znaną była z zatrutéj atmosfery. Tacitus powiada, że za czasów Viteliusa cesarza (r. 69 po J. Chr.), wojsko przez zmiękczałość miejską a występki bezecnego nazwiska miało ciało osłabione gnuśném próżniactwem, a umysł zwątlony rozpustą; i że nakoniec nie dbając o zdrowie rozłożyło się obozem w okrzyczanéj powszechnie jako złowrogiéj okolicy Watykanu. Germanowie i Gallowie stojąc w pobliżu Tybru i narażeni będąc na febry zapadali w choroby piciem chciwém wody z rzeki, i nieznośnym skwarem (Tacit. Hist. II, 93).

Przecież w dzielnicy Watykańskiéj już za czasów pierwszych ce-

(*) Dionisius X, 25.

sarzów zakładano ogrody. Tam miała ogrody przepyszne Agrippina starsza żona Germanika, znana nam z posągu siedzącéj postaci w Neapolu i z nieszczęśliwych swoich kolei; następnie Domitia założyła ogrody w miejscach, w których późniéj Hadryan zbudował grobowiec swój (*).

Tak tedy w stronach, kędy niegdyś wielki Cincinatus świecił prostotą i czcią współobywateli, wrychle rozhukały się szalone zbytki, zbrodnie, okrucieństwa, a obłąkania bezmózgłe. Jakoż w ogrodach Agryppiny zbudował był *Caligula* (um. r. 41) *cyrk*, w którym ćwiczył się w powożeniu końmi, a w wozowych wyścigach. Nero (um. 68) przyśpieszywszy śmierć siostrzenicy swojéj Domicyi połączył jéj ogrody z ogrodami Agrippiny; a tak całą tę dzielnicę Watykańską uczynił swoją prywatną własnością. Wiemy, że i jego wnet opętała bezecna chęć wyścigów. Zrazu jéj dogadzał w onym cyrku tajemnie bez świadków. Wrychle atoli zapraszał lud na gonitwy. Więc wychwalano jego sztukę a zręczność, bo motłoch chciwy zabaw, lubi, gdy i władca podziela te żądze jego (**). Rozpusta tyrana, wszeteczeństwa niecne, rozpasanie bezuzdne chuci, ukarane były szałem a zamętem duszy — Nero podpalił Rzym. „Dopiéro szóstego dnia“, jak donosi Tacitus, „wstrzymano pochód straszliwych pożarów u stóp Esquilinu, ale to jedynie w ten sposób, że na szeroką przestrzeń w koło zwalono wszystkie budynki, bo bałwany ogniowe spotykały jedynie zewsząd puste pola a po nad sobą próżne niebo. Niezadługo atoli na nowo strachy przejęły mieszkańców, bo znowu buchły płomienie, tym razem atoli srożyły się już w części więcéj otwartéj miasta, więc mniéj naginęło ludzi, lecz za to świątynie bogów i przysionki na dogodę mieszkańcom poświęcone, zapadały się licznie po całéj tak rozłożystéj przestrzeni. Nero albowiem jak się zdaje pragnął nowe założyć miasto i nazwać je wedle swojego imienia, bo z czternastu dzielnic, z których się miasto składa, tylko cztery zostały nietknięte płomieniem; trzy do gruntu ziemi zniknęły, a ze siedmiu sterczały jedynie zczerniałe zgliszcza zniszczonych i na pół spalonych budynków“. (Tacit. Ann. XV, 41.)

Wspomniałem tutaj czytelnikom o téj strasznéj klęsce, przytaczając dosłownie Tacyta, by przedstawić nieszczęście bez granic, jakie spadło na Rzym, i obraz rozpaczy mieszkańców, a gwałtowne ich oburzenie przeciw Neronowi. Ciemiężca przerażony własnym czynem, w trwodze śmiertelnéj, nie szczędził środków, byle z siebie zrzucić podejrzenie niecnéj zbrodni, a przewalić takowe na innych. Oskarżył tedy chrześcijan o podpalenie Rzymu.

Tak rozpoczęła się nowa era historyi w téj dzielnicy Watykań-

(*) Becker, Handb. I, str. 610. — Bunsen, Beschreib. II, Oddz. I, str. 13.
(**) Tacit. Annal. XIV, 14.

skiéj, epoka męczeństwa i krwi. Chciéjmy i co do tych okropności posłuchać własnych słów Tacyta.

Tacitus rodził się prawdopodobnie za cesarza Claudiusa, był tedy już dojrzalszym młodzieńcem, gdy się stał świadkiem naocznym pożaru Rzymu za Nerona, i patrzał na prześladowania chrześcijan z rozkazu tego potworu. Pogląd wielkiego historyka w téj sprawie tém więcéj może być dla nas zajmującym, że nas przekonywa, jako Tacitus, choć jest mężem prawych uczuć a staroczesnych cnót, przecież jako poganin z kataraktą na sercu ani przeczuwa przeznaczenia rodu ludzkiego, ani pojmuje, za jakie to prawdy umierają chrześcijanie tak od niego wzgardzeni. Z jego słów wyraźnie widać, jak słusznie ktoś rzekł, że człowiek naszych, chrześcijańskich czasów choćby z nadpsutą duszą staje jeszcze jakby wyższego rzędu istota obok najzacniejszego męża starożytnych dziejów.

Tacitus opowiedziawszy, jakie przepisy i ustawy wydał Nero co do przyszłego budowania w Rzymie i co do porządku zaprowadzonego w straży ogniowéj, wspomina następnie o modłach i ofiarach, czynionych w celu pojednania się z bogami i wybłagania na przyszłość ich opieki nad miastem. Poczém tak daléj prawi: „Przecież ani sprawy ludzi, ani hojność władzcy, ani błagalne ofiary bogom czynione nie zdołały przytłumić w ludziach sromotnego przekonania, że pożar powstał z rozkazu. Aby zatém takowe podejrzenie znieść, Nero podsunął i obłożył tych wymyślnemi karami, którzy byli dla ohydy swojéj nienawidzeni, a od pospólstwa christianami zwani. Założyciel téj sekty pod panowaniem Tiberiusa za sprawą prokuratora Pontiusa Pilata śmierć poniósł. Nieszczęsne obłędy na chwilę przytłumione, na nowo wybuchły, a to nie tylko w Judei, będącéj początkiem tego złego, ale nawet i w Rzymie, do którego wszystko się garnie, co tylko jest sromotą a szkaradą, a w nim uroczyście uświęcone bywa (quo cuncta undique atrocia aut pudenda confluunt, celebranturque)! Więc najprzód pochwycono tych, którzy się przyznawali (do wiary chrześcijańskiéj), potém niezmierną liczbę tych, których oskarżono nie o zbrodnię podpalenia, ale o nienawiść do rodu ludzkiego (!!). A ginącym śmiercią towarzyszyły urągowiska, gdyż, to odzianych w skórę zwierząt rzucano na poszarpanie psom, to rozpinano ich na krzyżach, to powlekano smołą, by w czasie zachodzącego dnia służyły za nocne płonące światła. Nero dla tych widowisk otworzył ogrody swoje (w dzielnicy Watykańskiéj) i wyprawił zabawy w cyrku. A w czasie gonitw albo w ubiorze woźnicy mieszał się w tłumy motłochu, albo sam pędził na wozie i objeżdżał w około cyrk. Ztąd téż poruszyła się litość w sercach względem tych, którzy wprawdzie byli winni i zasługiwali na te przykładne kary (!), przecież byli traceni nie tak dla dobra publicznego, ale dla srogości jednego człowieka“ (*).

(*) Tacitus Ann. XV, 44.

Jednym z męczenników, którzy wtedy osięgli palmę zwycięzką w tym cyrku Nerona, był *Piotr święty*.

Umarł wielki Apostoł w 33 lat po ukrzyżowaniu Zbawiciela naszego — i był pogrzebany obok murów cyrku.

A minęło 312 lat od narodzenia Chrystusa Pana, gdy Konstanty W. ogłosił wiarę chrześcijańską za panującą w świecie, i zbudował bazylikę w dzielnicy Watykańskiéj nad grobem Ś-go Piotra, a na fundamentach owego cyrku straszliwéj pamięci (*).

Trzydzieści sześć stopni rozdzielonych na siedm ustępów wznosiły się na teras obszerny. Z terasu tego wstępowano do dziedzińca (Atrium, Paradisus) otoczonego podsieniami, które spoczywały na kolumnach marmurowych. W środku dziedzińca grała promieniem wodnym cudnéj piękności fontanna, jako studnia oczyszczenia (Cantharus).

Pięcioro drzwi prowadziło do wnętrza. Nad trojgiem środkowych odpowiadających nawie głównéj, piętrzyła się o dwóch kondygnacyach środkowa facyata. W każdéj kondygnacyi umieszczono po trzy okna. Okna drugiéj kondygnacyi stały na gzymsie wydatnym. Tę część środkową kończył u góry szczyt łagodny. Boczne części facyaty były wprost ścianą wznoszącą się od krańców budynku łagodną pochyłością aż do wysokości owego gzymsu.

Wnętrze świątyni lśniło wspaniałym wymiarem, bo jéj długość dochodziła 310 a wysokość 105 stóp paryzkich. Cztery rzędy kolumn rozdzielały przestrzeń na pięć naw. Każdy rząd mieścił w sobie (prócz końcowych pilastrów) 23 kolumn, na których spoczywało belkowanie proste (więc nie arkady). W miejscu, w którém ramię podłużne kościoła stykało się z poprzeczném rozpięta była na wysokościach a w poprzek kościoła arkada „tęczą“ zwana, owa „brama tryumfalna“ apostoła-męczennika. W dalszéj głębi świecił ołtarz wielki pokryty baldakinem, a pod ołtarzem w confessyi legł apostołów rej. W najdalszéj zaś perspektywie lśniła niża olbrzymia, ubrana również jak i tęcza w mozaikowe przepychy.

Z razu świątynia była skromnego wejrzenia, ale wnet coraz gęściejsze rożnojęzyczne tłumy pielgrzymów, niby rzekami wezbranemi płynęły ku Rzymowi. Przybytek Piotrowy wzmógł się w nieprzebrane skarby; zaświecił w szczerozłote posadzki, balustrady, posą-

(*) Cyrk, dawna bazylika i dzisiejszy kościół Ś-go Piotra legły z zachodu na wschód. Ściana południowa (lewa od wstępu) i dwie nawy południowe dawnéj bazyliki (pięcionawowéj) wznosiły się na fundamentach owych długich murów cyrku, które dźwigały ławy dla widzów wzdłuż północnego jego boku. Tak nawa główna środkowa téj bazyliki unosząca się nad grobem Apostoła i dwie nawy północne (po prawéj ręce od wstępu) dźwignęły się po za obrębem dawnego cyrku. Podobnie téż ściana południowa dzisiejszego kościoła i nawa południowa (lewa od wstępu) zbudowana jest na fundamentach północnego boku cyrku, a nawa środkowa i północna wznoszą się po za obrębem jego (Ob. poniżéj rzut poziomy kościoła Ś-go Piotra, fig. 120).

gi i t. d., i w massy pereł, kamieni drogich i t. d. Ale już niewypowiedzianém bogactwem jaśniała owa grobowa podziemna świetlica (confessio) Ś-go Apostoła.

Bazylika Ś-go Piotra przez wiele wieków była ogniskiem dziejowém ludzkości. Wszak nawet idee, co właśnie dziś ważą się w historyi świata, wzięły w niéj swój początek przed laty tysiąc z górą.

Stało się to w samą Wielką Sobotę roku 774, gdy Karol, ów wielki król Franków, witany ze czcią od wszystkich chorągwi a krzyżów wiekuistego miasta, płózł się na klęczkach po owych schodach prowadzących na teras bazyliki, „każdy stopień z osobna całując“ (jak z przyciskiem donoszą współcześni kronikarze). Gdy już król dosięgnął terasu, objął się rzewnie serdeczném uściśnieniem z papieżem Hadryanem I, który tam od rana oczekiwał upragnionego gościa. Obaj ująwszy się za ręce wstąpili do bazyliki. We Środę po Wielkiéjnocy Hadryan w obec grobu Apostoła z namaszczeniem grozy pełném, przemówił do króla. Wtedy Karol potwierdzając dawne darowizny ziem przez Pipina uczynione, dodał do nich obszerne dzielnice. Poczém nadania podpisane przez obecnych, zaniesione były na grób Ś-go Piotra i uświęcone „straszliwą przysięgą“.

Drugi fakt dziejowy odbył się również w téjże bazylice, a to na samym wstępie do nowego stulecia. Leo III w r. 799 d. 25 Kwietnia wśród uroczystéj processyi, rzucony z konia, zraniony ciężko przez spiskowców, chcących mu oczy wyłupić i język wydrzéć — wtrącony był do ciemnicy. Cudem uszedłszy z Rzymu śpieszy na północ, kędy wśród dzikiéj, leśnéj Germanii stał obozem król Franków. Karol przyrzekł błagającemu pomoc. A już dnia 24 Listopada roku 800 przybył do Rzymu a 1 Grudnia zasiadł w bazylice na sądach. Leo III trzymając w rękach cztery Ewangelie w obec króla i ludu wstępuje na ambonę i oczyszcza się z uczynionych mu zarzutów. Winowajcy wskazani na stracenie, ale na prośby Leona uwolnieni od śmierci idą na wygnanie. Nastały święta Bożego Narodzenia. Karol wśród nabożeństwa klęczy przed confessią podziemną Ś-go Piotra. Leo wkłada na skronie jego koronę cesarstwa zachodu, a duchowieństwo, tłumy ludu a rycerstwa różnych narodów w bazylice jakoby na parlament zebrane, zagrzmiały wołaniem: „Karolowi Augustowi od Boga koronowanemu niechaj będzie życie i zwycięztwo“! (*) Dziś krytyka historyczna wyjaśniła jako ta koronacya nie była niespodziewaną dla Karola, ale aktem poprzednio ułożonym.

(*) Te wyrazy „od Boga koronowanemu“ znajdują się we wszystkich źródłach z przyciskiem położone, czytamy je w Eginhardzie, w chronice Moissiacensi (Bouquet), u Baroniusa i t. p.

Tak idea nieznana dotychczas światu stała się teraz nowym czynnikiem w dziejach. Ona téż stworzyła Cesarstwo Zachodnie, więc pierwszym jéj skutkiem było wyzwolenie Rzymu i Włoch z pod przewagi Wschodu, a owych bizantyńskich cesarzów dzierżących w Konstantynopolu samowładne greckie państwo. Mozaika wykonana na pamiątkę w przepysznym triclinium laterańskim przedstawiała ten ważny akt dziejów (*).

I znowu upłynęło półsiódma wieków po nad światem, w których Watykańska dzielnica i jéj bazylika podzielała wszystkie ludzkości losy, aż z drugą połową XV stulecia, więc z czasem „wczesnego renesansu“ w sztuce, historya poszła nowemi drogami.

W téj połowie XV stulecia Kopernik nauczył ziemię jako ona nie jest piastą świata, ale tylko gwiazdą między gwiazdami. Wyzwolił ją więc od parafiańskich zarozumiałych wyobrażeń. Kolumb oddał drugą połowę planety na własność i dziedzictwo cywilizacyi a postępu ludzkiego rodu. Ale gdy Kopernik i Kolumb odkrywają nowe fizyczne światy w przestrzeni — w téjże saméj epoce odsłaniają się również ogromne światy w czasie — światy duchowe. Wzięcie Konstantynopola przez Turków — przybycie do Włoch uczonych Greków odkryło ludzkości skarby starożytnéj literatury, filozofii, sztuki greckiéj i rzymskiéj. Florencya przed popiersiem Platona zaświeca wieczną lampę, a Mikołaj V, głowa chrześcijańskiego Kościoła, gromadząc pisma wielkich pogan greckich i rzymskich, zakłada bibliotekę watykańską. Jak atoli geniusz Kolumba, Kopernika, jak odgrzebane zasoby dawno zapadłéj klassyczności wyzwoliły myśl z ciasnych granic czasu i przestrzeni, tak niedawno co wynaleziona sztuka drukarska wzmogłszy się w téj epoce w potęgę, wyzwoliła wiedzę ze szczupłego kółka ludzi, w którém ona dotychczas niby przywilejem trzymaną była. Wiedza teraz, stawszy się udziałem milionów, jakoby Bożym tchem rozpłynęła po wszystkich społeczeństwa warstwach.

(*) Gdy się Rzym stał chrześcijańskim, więc téż miasto starożytne, rozpościerając się po lewéj stronie Tybru, coraz smętniéj pustoszało — a przeciwnie bazylika Ś-go Piotra stawała się ogniskiem jakoby nowego miasta budującego się po prawéj stronie rzeki. Ten był powód, iż papieże częścią naprawiali stare mury, częścią budowali nowe mury rozszerzając miasto po prawym brzegu Tybru. Naprzód w połowie IX wieku Leo IV utwierdził dzielnicę Watykańską murami prowadząc je z jednéj strony do zamku Ś. Anioła na naszéj mappie (fig. 108 T. V) oznaczonego *ff*, a z drugiéj strony do mostu S. Spirito *W*. Dopiéro Paweł III (1534 do 1550) i Pius IV (1559 do 1566) ukończyli fortyfikacye Watykańskiéj dzielnicy, a Urban VIII (1623 do 1664) i następca jego Innocenty X objęli murem górę Janiculus (na mappie *X*). Tak nowe mury przez tę górę aż do bramy S. Pancrazio (na mappie *S*), daléj ciągną jeszcze prosto w tym samym kierunku, nakoniec łamią się i ruszają ku rzece, w téj drodze przecinają się ze starożytnemi murami (obszerne badania Bunsena, Beschreibung der Stadt Rom. T. I, 676 i T. II, zwłaszcza 31 i następ.). Na naszéj mappie (fig. 108 T. V) te mury papieżów oznaczone są przez *13*, *13*, *13*, i t. d.

Jednak właśnie w tém stuleciu zbierały się ciężkie złowrogie chmury nad światem chrześcijańskim. W r. 1452 rodzi się Savonarola (*), w r. 1483 Marcin Luter.

W tym pół wieku Mikołaj V, wiedziony jakoby przeczuciem nowych zwrotów w losach ludzkości, postanowił zburzyć dawną bazylikę Ś-go Piotra, która przez lat tysiąc z okładem była świadkiem dziejorodnych faktów — i umyślił papież dźwignąć nowy kościół Piotrowi Świętemu.

Miał poruczoną budowę *Leon Battista Alberti* (ur. 1398, † 1472, ob. T. III, str. 246) i *Bernardino Rossellini*. Nie wiedzieć z jakich powodów roboty spoczywały prawie przez pół wieku. Gdy atoli potężnego ducha Juliusz II zasiadł na stolicy apostolskiéj, mianował budownikiem również wielkiego w swojém powołaniu *Bramantego* (którego znamy jako mistrza kościoła S. Maria delle Grazie w Medyolanie, fig. 41, T. III, str. 19).

Teraz na prawdę jęto się prac burząc z pośpiechem prawie nieprzyzwoitym starożytną bazylikę.

Dzieje budowy kościoła Ś-go Piotra są wielce uczące — przedstawiają atoli ciągłe zmiany w planach. Jakoż z kolei to krzyż grecki (równoramienny), to łaciński (z dłuższém ramieniem wstępném) staje się ideą panującą. Bramante umyślił dźwignąć kościół na krzyżu greckim, a na skrzyżowaniu naw, nad grobem Apostoła wznieść olbrzymią kopułę.

Bramante był mistrzem-budownikiem z wielkim wspaniałym a pełnym poezyi poglądem na sztukę — sam Michał Anioł stawia go w rzędzie pierwszych architektów całéj historyi. Wziął się mistrz z całą wrodzoną sobie dzielnością do pracy. W r. 1506 d. 1 Kwietnia Juliusz II poświęcił kamień węgielny a robota rosła olbrzymim postępem. W roku 1514 umarł Bramante. Po nim nastąpiła rada wspólna, do któréj należał *Giuliano da S. Gallo*, *Fra Giacomo da Verona* i wielki malarz *Rafael*.

Później sam jeden Rafael, kierując budową, umyślił postawić kościół na krzyżu łacińskim. Gdy zwłoki jego złożono w Panteonie, Leon X mianował budownikiem genialnego mistrza imieniem *Baltazare Peruzzi* (ur. 1487, † 1536).

Peruzzi niedawno wynalezioną perspektywę rozwinął najwyższą doskonałością. On pierwszy stwarza dekoracye teatralne z całym czarem ułudy mamiącéj widza.

On znowu wraca do krzyża równoramiennego a pragnie wielką kopułę otoczyć czterema mniejszemi. Lecz ów straszliwy najazd na Rzym wojsk Karola V pod wodzą Bourbona przerwał budowę. Srożyły się mordy i rabunki, gwałty po mieście (**). Sam Baltazare

(*) Zob. T. III, str. 279 i nast.
(**) Zob. T. III, str. 96 i nast., T. IV, str. 50 i T. V. str. 222.

dostał się w ręce hiszpańskich żołdaków. Ci dla poważnéj jego postaci za wysokiego prałata go mając a chcąc wydrzéć z niego okup bogaty, prześladują go srodze. Dopiéro gdy mistrz z ich polecenia odmalował wizerunek Connetabla a tak dowiódł, że jest tylko artystą, został wypuszczony na wolność. Wtedy pragnąc wytchu po przecierpianych mękach śpieszy do ukochanéj rodzinnéj Sieny swojéj, ale przed samą jéj bramą od rozbójników napadnięty, obdarty, o jednéj koszuli przybywa do miasta i przyjaciół swoich.

Po długim spoczynku Paweł III znów pragnie rozpocząć prace około kościoła i *Antoniemu da San Gallo* powierza kierownictwo (*). San Gallo wraca znowu do krzyża łacińskiego. Gdy atoli „na szczęście dla sztuki“ umiera w r. 1546, papież Paweł III mianuje budownikiem świątyni *Buonarottego* dając mu prawo czynienia wszelkich odmian, a burzenia, budowania wedle własnego pomysłu. Michał Anioł uprasza, aby Ojciec Ś-ty w breve powierzającém mu budowę wyraził jako mistrz za tę pracę swoją nie będzie pobierać żadnego wynagrodzenia, a trudy swoje poświęci jedynie chwale Bożéj. Papież ustanowił breve, iż na przyszłość nie będzie wolno odstępować od planu Michała Anioła.

Buonarotti wraca do krzyża równoramiennego. A lubo miał już naówczas 72 lat, całą energią zabiera się do roboty. Buduje kościół od razu ze wszystkich czterech stron tym trybem uprzedzając chętki następców do zmiany planu. Budowa tak szybko rosła, iż Paweł III w r. 1549 jeszcze przed śmiercią swoją obaczył kształt niezmienny tak cudownego dzieła (**).

Brakowało tylko kopuły. Michał Anioł, liczący już osiemdziesiąty rok życia, na prośby przyjaciół swoich, kazał wykonać model drewniany kopuły, przedstawiający połączenie podwójnego jéj sklepienia. W roku 1564, który był 90-tym jego życia, umiera wielki ten mistrz. Jego następcą byli *Jakób Barozzi da Vignola* i *Pierro Ligorio*.

Vignola (znany Europie dziełem „o pięciu porządkach architektonicznych“, którego się przez długi czas święcie trzymała) dźwi-

(*) W T. IV, str. 35 mówiliśmy o dwóch mistrzach da (czyli di) *San Gallo*, właściwe ich imię rodzinne jest *Giamberti*. Pierwszym z nich był ów *Giuliano* wyżéj wspomniany, który to wraz z Rafaelem miał przewodniczyć budowie kościoła (ur. 1443, † 1517). Drugim był brat rodzony *Antonio*, on odznaczał się także jako snycerz wyrzynając z mistrzowska figury z drzewa. Ten jego talent bardzo często stawał się pomocnym Julianowi do wykonania z drzewa modelów, które wtedy zastępowały plany rysowane († 1534). Trzeci (powyżéj wspomniany) zwał się także *Antonio* (młodszy), ale on należał do rodziny *Giambertich* jedynie przez matkę swoją, przybrawszy atoli przydomek swoich wujów i nazwał się da San Gallo. Po jego dziełach znać, że należy już do epoki, gdy sztuka upadać zaczyna (um. w 1546 r.).

(**) Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de plus célèbres architectes de la fin du XI siècle jusqu'à la fin du XVIII. Dzieło to dwutomowe usilnie polecam.

Miejska Biblioteka Publiczna w Białymstoku

gnął dwie kopuły przodkowe. Gdy umarł (1537 r.), wtedy *Giacomo della Porta* i *Domenico Fontana* z rozkazu dzielnego Syxtusa V zesklepili wielką kopułę, a dokonali tego ogromnego dzieła w niesłychanie krótkim czasie, bo we 22 miesiące za pomocą 600 robotników.

Po śmierci mistrza della Porta (1604), *Carlo Maderna* (albo Maderno) i *Jan Fontana* prowadzili budowę. Kościół prawie cały był już ukończony we wymiarach, jakie chciał miéć Michał Anioł, gdy Paweł V dokonał odmiany ciężkiego znaczenia. Jakoż za jego rozkazem a przyzwoleniem rady kardynałów, ramię wstępne zostało przedłużone wielce znacznie, bo na trzy arkady; Maderno skomponował facyatę powiększonéj tym trybem świątyni. Gdy ten mistrz umarł (w r. 1639) następca jego *Bernini* wybudował jednę z dwóch dzwonnic wedle rysunku Maderny. Lecz gdy mury źle założone zaczęły się rysować rozebrano wieżę, a tak Kościół do dziś dnia został bez dzwonnic stosownych.

Jeszcze atoli w roku 1626, papież Urban VIII poświęcił Kościół, a dopełnił uroczyście tego obrzędu dnia 18 Listopada jako w rocznicę dnia, w którém niegdyś Sylwester Ś-ty poświęcał starą bazylikę Konstantyna.

Bernini, lubo utopiony całą duszą w barokizmie, przecież w jakiéjś szczęsnéj natchnienia chwili, stworzył owe kolumny wspaniałe, które otaczając przestrzenie przed kościołem, zamykają tę pełną dziwów budowę i czynią z niéj osobny a majestatem tchnący świat. O facyacie Maderny i o kolumnadzie Berniniego mówić będziemy dokładnie poniżéj.

Rzym.

(Dalszy ciąg.)

Trudno by mi przyszło opisać uczucia, które we mnie zagrały gdym przed kilku tygodniami pierwszy raz obaczył kościół Ś-go Piotra. Było to — jakem podobno wspomniał czytelnikom, już nawet pierwszego dnia mojéj bytności w Rzymie; nie miałem siły by odroczyć do następnego poranku téj pielgrzymki do najcelniejszé, świątyni całego chrześcijaństwa. Napięcie umysłu a niespokojnaj żądza duszy pewnie nie byłaby mi zasnąć dozwoliła.

Śpiesząc za Tyber z daleka już ujrzałem kopułę, niby widziadło eteryczne, pływające w błękitach powietrznych. Dopiéro po długiéj drodze, kopuła zwolna przybrała dobitniejsze kontury o liniach nad wyraz cudownych. Nakoniec rozsunęły się ulice skromne, ubogie — zabiegi, zgiełki powszedniego życia przycichły — umarły brukowe gwary, a jakby gromem stanął przedemną kościół, i rozległ się przed nim plac jego olbrzymi a nad wyraz wspaniały.

Wyznaję, iż w pierwszéj chwili zatrzymałem się w smętném jakiémś podziwieniu. Ta ogromna przestrzeń placu przedstawiała się niewypowiedzianie cichą, odludną, cmentarną! Kilkoro ludzi, niby muszki, przesuwało się przez te ogromne a nieme rozłogi. Widok niewypowiedzianie tęskny! Z pomiędzy kamieni brukowych wyzierały spieczone, twarde trawy.

Gdy zapewne prawie wszyscy czytelnicy moi znają z rycin widok kościoła i placu tego, więc krótkie wspomnienie wystarczy.

Plac Ś-go Piotra składa się z dwóch części. Pierwsza jest elipsą (owalem) w poprzek położoną, więc utworzoną z dwóch rozsuniętych od siebie połów koła. Druga część (niby atrium), rozlegająca się już przed samym kościołem jest czworokątem. (Przypominam czytelnikowi nasz choć malutki planik, umieszczony na naszéj mappie fig. 108 (*). Tam kościół oznaczony przez 4, plac owalny przez 5, wraz z wodotryskami i obeliskiem) a między nim a kościołem widzimy część placu czworoboczną (niby atrium) cyfra 6 oznacza pałace Watykanu.

Część eliptyczną owalną, utworzyła kolumnada złożona ze czterech rzędów kolumn doryckich, więc ze trzech jakoby ulic z góry pokrytych a odgrodzonych kolumnami od siebie. Środkowa ulica jest tak przestronna, że dwa pojazdy wygodnie obok siebie jechać mogą. Szerokość wszystkich trzech dosięga 54 stóp, a wysokość kolumn bez mała 40 stóp. Pomyślmy sobie, że takich kolumn jest 284, a krom tego jeszcze 88 filarów! Na wierzchu tych galeryj pyszni się ciężka balustrada, na niéj stanęło 162 posągów! Ta przestrzeń, którą ujęły te eliptyczne kolumnady, jest ogromnéj rozłożystości. Jakoż zważmy! Długość tego owalu dochodzi 804 stóp! Kolumnady te są arcydziełem *Berniniego*; one tak wspaniałym, szczęśliwym pomysłem, że mu można przebaczyć jego liczne a tak ciężkie w innych razach popełnione grzechy.

Boczne strony placu czworokątnego utworzone są przez galerye, które łączą się z témi kolumnadami, a to tym trybem, iż w miarę zbliżania się ich ku krańcom facyaty kościoła rozchodzą się niespostrzeżenie od siebie.

W téj ciszy bezludnéj, głuchéj, rozłożystéj duma w słońcu potomek starego, zamyślonego Egiptu — obelisk. On niegdyś przed 33 wiekami z okładem, bo półtora tysiąca lat przed Narodzeniem Pańskiém stał na straży nadnilowéj świątyni w Heliopolis. Caligula przeniósł go do Rzymu i postawił w onym Cyrku Watykańskim, w którym późniéj rozbestwioném okrucieństwem szalał Nero. Więc to ten obelisk nocami świecił, jakby krwawą łuną bijącą od męczenników świętych, powleczonych w smolne wory i płonących jako żywe pochodnie wzdłuż całego cyrku, wśród gonitw wozowych,

---

(*) Zob. T. V, str. 31.

a chichotów owéj straszliwéj rzymskiéj tłuszczy! Gdy późniéj wiara owych męczenników wzniosła się zwycięztwem, obelisk stał sam po przez długie wieki niewzruszony wśrod ruin cyrku, a tak doczekał się czasów Syxtusa V (od 1585 do 1590). Ten wielkich pomysłów mąż, pragnąc ustawić obelisk na placu przed kościołem, złożył ku temu celowi komissyą, która rozpisała konkurs. Około 500 architektów zgłosiło się z planami swojemi.

W tymże czasie żył *Domenico Fontana* architekt, genialny mechanik (ur. 1543, † 1607). Jemu to wielki Papież powierzył przeniesienie obelisku na miejsce, na którém go dziś widzimy.

Trzeba było całego świetnego talentu Fontany, aby w owym czasie, w owym XVI wieku rozwiązać tak szczęśliwie tego rodzaju zadanie. Bo uważmy — sam obelisk bez podnóża i krzyża dochodzi 76 stóp wysokości, a waży 936,537 funtów. Przedwieczny król przebrzmiałego Egiptu ongi użył do dokonania téjże saméj pracy 20,000 ludzi. Nie będę prawił o przemożnych trudach, zanim obelisk ruszony z miejsca dosięgnął placu dla niego przeznaczonego.

Było to w roku 1586 a 10 Września, gdy się jęto roboty, by go ostatecznie dźwignąć i postawić na podnóżu. Fontana, stojąc na wzniosłém rusztowaniu, jakby na wieży, przez tubę komenderuje ruchami. Cały plac nabity ludem, twarz przy twarzy, głowa przy głowie. Tłumy milczą, bo milczenie nakazał Syxtus, a wiedział lud, że z nim nie było żartów. Ba, wszak samo napięcie i oczekiwanie dławiło mowę i tchy gęstym ciżbom. Już — już nie wiele brakło — już obelisk miał stanąć na podnóżu, gdy Fontana spostrzegł, że liny brzmieniem obelisku zbyt się przedłużyły! W téj chwili stanowczéj jakiś majtek z tłumu ogromnym głosem krzyknął: „Wody! wody na liny!“ Fontana kazał zmoczyć liny — a obelisk osadził się na podnóżu swojém. Wtedy cała przestrzeń hukła okrzykiem radości, zagrały wszystkie dzwony, zagrzmiały działa, a szczęśliwy Fontana na rękach obnoszony po Rzymie, został mianowany szlachcicem i kawalerem złotéj ostrogi z pensyą 2,000 skudów złotych. Ów zaś majtek imieniem Bresca, co to w chwili stanowczéj tak szczęśliwie był krzyknął: „Wody! wody! na liny!“ otrzymał wyłączny przywiléj dla siebie i na wieczne czasy dla potomków swoich dostarczania ludowi rzymskiemu palm na Kwietnią Niedzielę (*).

(*) *Domenico Fontana* (ur. 1543, † 1607) dorobił się najświetniejszéj sławy z pośród wszystkich artystów swojéj rodziny. Miał wziętość u ludzi a serdeczne łaski u Syxtusa V. Gdy atoli wielki ten Papież umarł, niecne zazdrośniki tak go oczerniły, że mu kazano po raz drugi złożyć rachunki; ale vice-król Neapolu, hr. Miranda zaprosił srodze skrzywdzonego mistrza do swojéj stolicy. Mówiliśmy w Neapolu (T. IV, str. 106), jako na pałacu królewskim, w téj stolicy przez Fontanę zbudowanym, znać niemoc twórczéj fantazyi. *Quatremère* chwali pałac Laterański kompozycyi tego mistrza; nie sprzeciwiając się tak wielkiéj powadze, ośmielę jednak wyznać: że ten pałac, choć form czystych i wymiarów nieskalanych, zdawał mi się chłodny, prozaiczny, bo z teoryi a nie z natchnienia zrodzony.

Przez dwieście lat słynęło imię artystyczne Fontanów, jako mistrzów-budowników. Brat starszy *Dominika* zwał się *Jan* (ur. 1540, † 1614), a syn *Cesare*; czwartym architektem téj rodziny był *Carlo* (ur. 1634, † 1714).

Syxtus V kazał na tym obelisku, niegdyś tak okropnéj pamięci, zatknąć krzyż 26 stóp wysoki. Tak obelisk wraz z tym krzyżem a podnóżem wznosi się do 120 stóp.

Po obu stronach obelisku grają dwa cudownéj wspaniałości wodotryski przypominające ową studnię Cantharus w Atrium (Paradisus) starochrześcijańskich bazylik. Ze szczytu tych fontan granitowych, 24 stóp wysokich, woda strzela w górę jeszcze 16 stóp, a tak dosięga wysokości dwóch pięter zwykłych wymiarów. Wody rozczepiwszy się u saméj góry na potężne brylantowe kity a migocząc deszczem jakby kamieni drogich, spadają w czary granitowe, a z tych znowu szumiąc i sycząc rzucają się potokami w zlewisko ogromne a znacznie po nad bruk wzniesione. Zdaje się, że widzisz na słonecznem niebie płonące ognie sztuczne. Gdy tchnie wietrzyk, już cię zawieje wilgotny, ożywczy chłód, jakby rosa wśród pogodnego roku na naszéj nadwiślańskiéj północy. Czują te deszczyki, tę rosę trawki w około wodotrysków, wyglądające wesoło z pomiędzy bruku. Tutaj te trawki tak zielone, tok majowe, że im pewnie zazdroszczą owe w oddaleniu od nich chwastki biedne, suchotne, co jakby na skwarnéj arabskiéj pustyni, umierają z pragnienia po szczelinach rozpalonego bruku.

Stałem w niemém podziwieniu przez długą chwilę na wstępie do tego placu S-go Piotra. Przedemną wzlotny, samotny, ku niebu wskazujący obelisk, daleko po prawéj i daleko po lewéj owe dwie śmiałe wspaniałe wodne gry — a jeszcze daléj znowu te kolumnady, które z obu boków półkolami hardéj okazałości obejmują w olbrzymie ramy plac — a tam w modréj dali legła owa przestrzeń czworoboczna — a nakoniec wprost naprzeciw nas w najdalszéj, mglistéj, zachuchanéj perspektywie staje facyata samego kościoła, dźwigając pod niebo majestat swojéj kopuły. Dodaj, że po prawéj stronie świątyni jeszcze się piętrzą na wysokości, niby na tronie, watykańskie pałace, cieniując się w piętra, skrzydła, a składając całość ogromną, szlachetną i wspaniałą i pełną architektonicznego ruchu.

Widok to jest przenikający, prawie zastraszający swymi olbrzymiemi wymiarami. Stałem właśnie na wstępie do części eliptycznéj placu, gdy spostrzegłem pojazd, który się był zatrzymał pod kościołem. W tém oddaleniu pojazd i konie i jego ludzie zmalały dla nas w lalki, w cacko, co go pacholątka na stole stawiają. Po chwili,

gdy ruszył ku nam, dolatywał nas lekki, ledwie dosłyszany klekot, i niezmiernie długo trwał ten klekot głuchy, suchy, aż się zmienił zwolna na istny zwyczajny turkot powozowy — i znowu po wielu, wielu chwilach mogłem rozpoznać ludzi w powozie będących.

Jakie tu wymiary gospodarzą, poznamy jeszcze dokładniéj, gdy choć jeszcze jeden z nich przytoczę. Uważmy, jako linia idąca na przestrzał, więc środkiem przez plac eliptyczny, daléj przez ów czworoboczny, następnie przez całą długość kościoła dosięga niesłychanéj długości 1,690 stóp! Ten ogrom nam się unaoczni, jeżeli pamiętać będziemy, że jeden bok rynku krakowskiego wynosi tylko około 600 stóp (*).

Droga galeryami aż przed kościół jest przeto nie lada przechadzką. Ale gdy staniesz już bliżéj jego facyaty, jéj widok taki sam, jakim był wtedy, gdyś jeszcze stał na dalekim wstępie do placu samego. Bo szczegóły téj facyaty są tak olbrzymie, iż oddalenie straciło wszelką władzę swoję.

Ta facyata przedstawiając się na naszéj figurze 118 jest, jak już rzekliśmy (str. 18) dziełem Karola Maderny.

Ale niestety! Dziś już wszystkie głosy, choćby najwięcéj pobłażające wyznają, że kompozycya téj facyaty nie należy wcale do szczęśliwszych dzieł nowoczesnéj sztuki.

Tuszę sobie, że nasze uwagi o przeróżnych dziełach architektonicznych przez nas w téj „Podróży“ wystarczą zapewne czytelnikowi, by sam sobie wyświecał niedostatki téj wystawy głównéj zwłaszcza gdy się rozpatrzy w naszym drzeworycie *Fig. 118*, przedstawiającym nam to smutne dzieło Maderny.

Wiemy, że każda facyata winna zostawać w związku organicznym z wnętrzem budowy, winna być jego zapowiedzią, więc podobną do uwertury, która objęła zarazem cały rozwój muzykalnéj kompozycyi. Tymczasem szczegóły wystawy głównéj Ś-go Piotra, jako: gzymsa, pola, kolumny, okna, wnęki, ganki, attyki, szczyty, nie łączą się żadnym związkiem z wnętrzem kościoła — one są wymysłem kapryśnéj samowoli, nieusprawiedliwionym żadną logiczną przyczyną (np. owo łamanie się, występowanie i cofanie gzymsów). Cała facyata jest jedynie olbrzymią, tytaniczną dekoracyą. W tém dziele znachodzimy wszystkie owe zachcianki, o których mówiliśmy już kilkakroć, charakteryzujące styl baroko (**). Prawda, że jak wiemy — i wczesny renesans puszczał często wodze swojéj fantazyi, nie oglądając się na ścisłe prawidła logiki architektonicznéj,

(*) Te powyższe liczby porównawcze są jedynie w przybliżeniu wzięte. Jakoż bok południowy rynku naszego (od rogu Floryańskiéj do Stawkowskiéj ulicy) dochodzi 552 stóp; a obok zachodni (od rogu Stawkowskiéj do rogu Wiślnéj) 660 stóp; wziąłem tedy w przecięciu 600 stóp. Wszak szanowny P. Żebrawski, który mi podał te miary rynku, ostrzega, że i one nie są zupełnie ścisłe.

(*) Zob. T. IV, str. 71 i nast.

ale za to, ten renesans stwarza dzieła pełne wdzięku i uroku, a w najwyższym stopniu malownicze (np. w Wenecyi). Przeciwnie Maderna uczynił rzecz mroźną, suchą, a co gorzéj, nie tchnącą wcale wiarą i nabożeństwem, jakby na dzieło religijne przystało. Ta jego kompozycya mogłaby być z lekkiemi zmianami facyatą jakiegoś świeckiego budowania.

Ośmieliłbym się powiedzieć, że nasz kościół S-go Piotra w Krakowie — lubo jest w porównaniu z Watykańskim miniaturowych wymiarów — a wystawiony w téj saméj epoce (1597 do 1619 r.),



Fig. 118. **Widok kościoła Ś-go Piotra.**

i w tym samym stylu, odznacza się atoli facyatą głębszéj treści artystycznéj.

Gdy staniemy w dość jeszcze znacznem oddaleniu od kościoła, już nie widzimy owego arcydzieła Michała Anioła, bo kopuły, będącéj istnym cudem architektury całéj nowoczesnych wieków. Jakoż wiemy, iż ramię wstępne zostało przedłużone wbrew planu Michała Anioła, a tak facyata zasłoniła kopułę, którą tedy jedynie w nader znacznéj odległości widzieć można w całym jéj majestacie.

A tém głębszym żalem rozbiera serce nasze widok téj wystawy,

gdy pomyślimy, z jakiém niesłychaném wysileniem dokonano ogromu jéj. Bo — wyobraźmy sobie, jéj szerokość przechodzi o wiele 336 stóp franc., a wysokość 135 stóp — pomnijmy, że wysokość kolumn dosięga 84 stóp (półsiódma piętra licząc w przecięciu po 13 stóp na jedno piętro), że średnica tych kolumn jest stóp 8; że każda z tych figur stojących na górze, na balustradzie jest wysoką na 17 stóp.

Gdy wielcy mistrze-budowniki jak Bramante, jak Giulio Romano tworzyli rzeczy drobnych wymiarów na wielką stopę, Maderna uczynił z budowy olbrzymiéj rzecz małą co do ducha.

Ale zapominamy o tych grzechach facyaty, gdy wstąpimy do przysionku, bo tu wysokości zawrotne a formy szlachetne zacnie wróżą o niewidzianéj już nigdzie okazałości, tchnącéj w samém wnętrzu świątyni. I uważmy — ten przysionek tak wzniosły i wspaniały jest także dziełem Karola Maderny!

Nad portalem głównym przysionku widzisz sławną *Navicellę*, to jest ową mozaikę *Giotta*, przedstawiającą kościół w kształcie łodzi na rozhukaném morzu. Św. Piotr śpieszy do Zbawiciela — nad łodzią szaleją wrogi Kościoła pod postacią uosobionych wichrów — a tuż pod niemi unoszą się święte opiekuny wiary.

Była to chwila uroczysta — świąteczna — przenikająca napiętém oczekiwaniem, gdy już stanąłem przed oponą zasłaniającą portal samego kościoła.

Przestąpiłem progi! Przestrzeń nie przejrzana okiem, jakby osobny dla siebie świat — a państwo jakby Bożych cudów rozwarło się przed oczyma mojemi. Tam w dali zamglonéj, jak w srężodze staje ołtarz wielki pod wzniosłym baldakinem. Przed ołtarzem powyżéj posadzki niby rój nieruchomych świecących robaczków błyszczą światełka, i mówi ci przewodnik, że to są lampy wiecznie gorejące nad grobem Piotra Ś-go. Oddalenie ogromne pogrążyło ołtarz i baldakin i lampy w atmosferze modrowéj. Ponad ołtarzem wzbija się ku niebu kopuła, ale jéj saméj jeszcze nie widzisz, zatrzymawszy się niedaleko wstępu, widzisz atoli jako potoki światliste z góry od niéj spływają na ołtarz oblewając go jakby błogosławieństwa glorią. A ludzi mijających ołtarz ledwie odróżnić możesz, tak ich postacie zdrobniały, zmalały w sobie. A za ołtarzem, za baldakinem daléj, a daléj ulatuje na skrzydłach podziwienia wzrok — tam budują się sklepienia pokrywające presbiterium, a jeszcze daléj lśni niża przepychem; ale sklepienia te i niża i ołtarze zalane oddaleniem niby dymkiem błękitnym, złotym zdają się być jedynie jakby przytłumioném ginącém echem tych samych architektonicznych form, które z blizka grają całą potęgą. Spojrzałem wprost po nad siebie; tam u góry iskrzące w kassetony złociste sklepienia po przez

tchy obłoczne patrzą z wysokości zawrotnych na postacie ludzkie ruszające się niby mrówki po kościelnéj posadzce.

Tak ogromny, tak wielki, tak wysoki jest ten przybytek Boży! — „Widzicie Signori“, odezwał się przewodnik: „widzicie tych aniołków dźwigających czary ze święconą wodą, ot tu i znów tam po drugiéj stronie kościoła — wszak one mają wymiary i figury i postaci dziatek drobnych! a zbliżmy się do nich.“ Szedłem i szedłem, i rosły i rosły te pacholęta, a gdym tuż wobec nich stanął, przybrały ogrom wielce rosłego mężczyzny.

Filary potężne jak wiara, krągłe sklepienia, półkoliste łuki arkady przenikają cię poczuciem siły nadziemskiéj a spokojem wzniesionym wysoko po nad sprawy doczesne a jednodniówki ludzkie. A z dala i zblizka i w głównéj nawie i w pobocznych nawach pilastry, kolumny korynckie, postacie rzeźbione aniołów, świętych, i znowu mozaiki lśniące drogim kamieniem, wysadziły przepychem te przestrzenie święte.

Nasz drzeworyt *Fig. 119* (str. 26), przedstawia nam wnętrze bazyliki Ś-go Piotra.

Odbyłem już znaczną drogę od progu wprost ku ołtarzowi — gdy mnie zatrzymał przewodnik wskazując nam gwiazdkę metalową wpuszczoną w marmurową posadzkę, otóż oddalenie od tego znaku do końca kościoła równa się długości kościoła Ś-go Pawła w Londynie — i znów ruszyliśmy daléj — aż znów gwiazdka na posadzce, to znów długość katedry florenckiéj — potém znowu po kilkudziesięciu krokach znowu krecha oznacza długość katedry w Medyolanie — daléj znak wyrażający znowu długość przybytku Św. Petroniusza w Bononii — a ostatni znak odnosił się do długości kościoła Ś-téj Zofii w Konstantynopolu, który przecież sam jest cudem architektury starochrześcijańskiéj epoki (*).

Nie wiem jak długo szedłem ku ołtarzowi — bo nie mogłem się

(*) O kościele Ś-téj Zofii w Konstantynopolu wspomniałem w T. II, téj *Podróży* str. 135 i następnie. Podobnie mówiłem o nim obszernie w rozprawce: „Kilka słów o epoce, w któréj rozkwitła sztuka bizantyńska“ umieszczonéj w piśmie czasowém „Dodatek do Czasu“, zeszyt Listopadowy z roku 1856. (Tom ostatni dzieł Kremera. — St.) Co się zaś tycze porównania długości kościoła Św. Piotra w Watykanie z długością innych a największych kościołów w Europie, kładziemy tu wymiary w Palmach — przypominając atoli, że 3 palmy równają się bez mała 2 stopom i $9^1/_{10}$ liniom miary francuzkiéj.

Długość katedry Św. Piotra licząc od progów więc bez przysionka		837 palm	(187 metr. St.)	
—	— Św. Pawła w Londynie	710 —	158,6 —	
—	— Florenckiéj	669 —	149,5 —	
—	— Medyolańskiéj	606 —	135,4 —	
—	— Św. Petroniusza w Bononii	595 —	117 —	
—	— Św. Zofii w Konstantynopolu	492 —	108 —	

Później podamy jeszcze inne wymiary kościoła Św. Piotra w Watykanie.

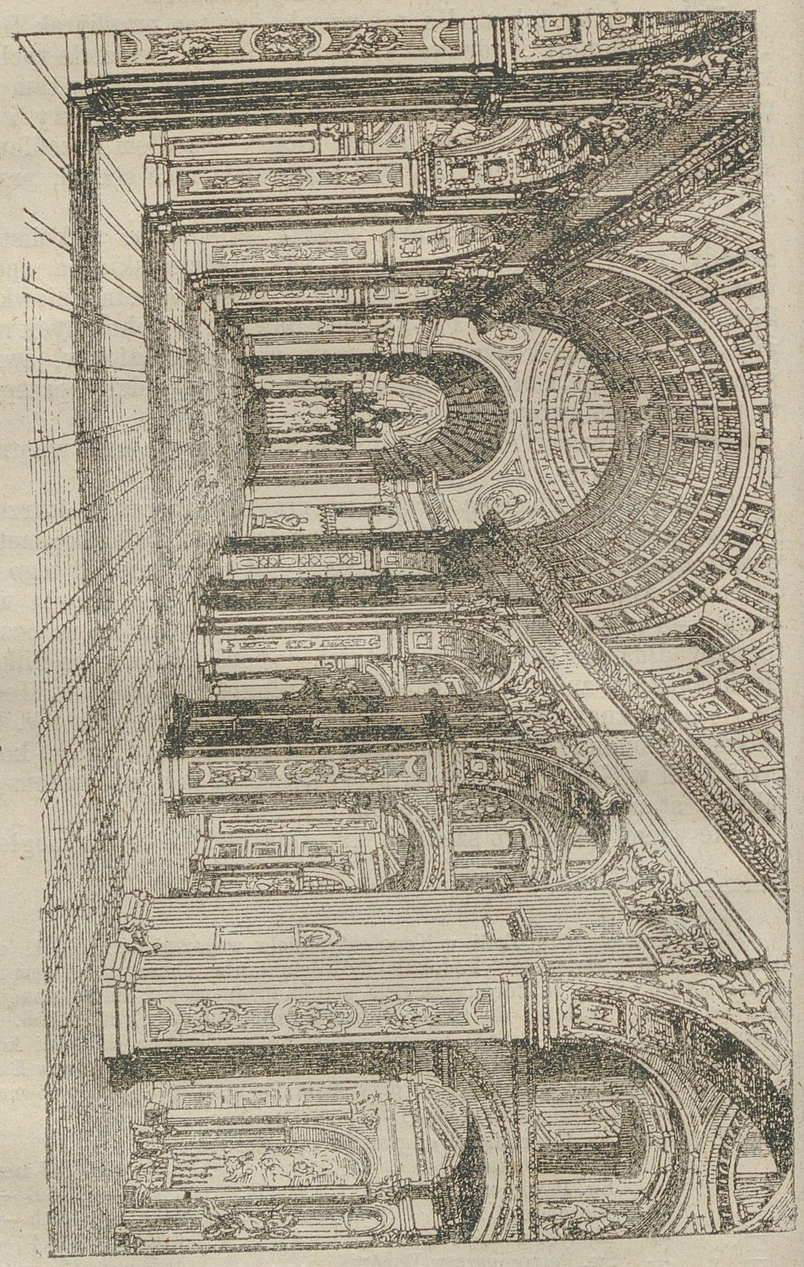


Fig. 119. **Widok wnętrza Ś-go Piotra.**

w sobie pochwytać ani upamiętać. Poruszony byłem do dna duszy i tym światem, który ze zewnątrz na mnie uderzał, i samą myślą, że jestem wśród największéj, najwspanialszéj świątyni całego chrześcijaństwa, co stanęła na cyrku Nerona, na grobie Apostoła.

Zatrzymałem się pod kopułą wobec ołtarza wielkiego — nad nim w olbrzymie wymiary wzrósł baldakin z bronzu. Przed ołtarzem balustrada z barwnych marmurów otaczająca podziemną świetlicę, do któréj zstępują podwójne schody z białego mamuru. Tam na dole Confessio — tam grób Piotra Św. Na balustradzie płoną dniem i nocą owe lampy osadzone w rogach obfitości ze złocistego śpiżu. Tych nieśmiertelnych lamp jest ośmdziesiąt dziewięć.

Z głębin świętych grobu znów wzniosłem oczy w górę po nad siebie — tam prawie w niedościgłych wysokościach wzbija się kopuła Buonarottego, a jeszcze powyżéj nad jéj sklepieniem druga maluchna (tak zwana latarnia), jakby ostateczny wysiłek ludzkiego ducha, tęsknącego ku gwiazdom.

Baczmyż jako od posadzki kościoła aż do sklepienia téj kopułki małéj jest wysokości 405 stóp (*)!

Średnica zaś kopuły dochodzi 139 stóp, więc tylko o 3 stóp mniéj niż średnica Panteonu. A jak koroną a klejnotem całego tego olbrzymiego przybytku jest forma kopuły, tak téż jéj rozdzielenie architektoniczne zaiste godne wielkiego mistrza. Jakoż bęben (walec, kubeł, tambour) jéj rozebrany na szesnaście par kolumn (więc po dwie złączone z sobą) a między każdą parą a parą świeci okno — tak tedy składa się wspaniały wieniec z okien, z kopuł i z kolumn. Sklepienie kopuły rozdzielone w sposób arcy-szczęśliwy, bo od obwodu owéj małéj kopułki (latarni) spuszczają się pasy aż do spodu téj wielkiéj kopuły, a tém samém te pasy, które od saméj góry, przy rozpoczęciu swojém są wązkie nabierają coraz potężniejszéj szerokości. Tym trybem tedy owa linia saméj kopuły tak cudownéj piękności uwydatnia jeszcze wdzięk swój, powtarzając się w tych licznych a wspaniałych pasach. A jakąż wielmożnością tchną te cztery filary, które wznosząc się od posadzki, jak Atlas świat, dźwigają kopułę! Obwód każdego filaru obejmuje blizko 220 stóp; jest to prawie obszar sporego kościołka — w nich téż umieszczone są schody prowadzące do kaplic we wnętrzu umieszczonych. Tak tu wszystko niesłychane — ogromne! majestatyczne! Otóż te filary-olbrzymy połączone są od góry również olbrzymiemi arkadami

(*) Jaka to jest olbrzymia wysokość, z tego poznamy jeżeli pomyślimy, że ona równa się 28 piętrom zwykłych kamienic! Wysokość zaś od posadzki wraz z krzyżem umieszczonym nad ową kopułką dochodzi 434 stóp; — pomyślmy, że to jest wysokość jedynie o dwadzieścia kilka stóp niższa jak cała wysokość wieży Ś. Szczepana w Wiedniu — a przecież ta wieża słynie w Europie wysokością swoją.

na których stanęła kopuła. Między arkadą a arkadą błyszczą w krągłych medalionach wizerunki mozaikowe czterech Ewangelistów. Patrząc na takowe zdaje się, że postacie ich są mało co większe od przyrodzonych wymiarów człowieka, aż tu nasz przewodnik tłómaczy, że pióro jednego z tych mężów świętych, długie podobno na siedm stóp, a książka w rękach drugiego liczy sobie tyleż stóp, a znów palec średni jego ręki innych podziwiających ogromem wymiarów. Trudno mi zrazu było objąć wyobraźnią te dziwy, które nam prawił, ale przypomniałem sobie owych aniołków z czarami, a uwierzyłem słowom jego (*).

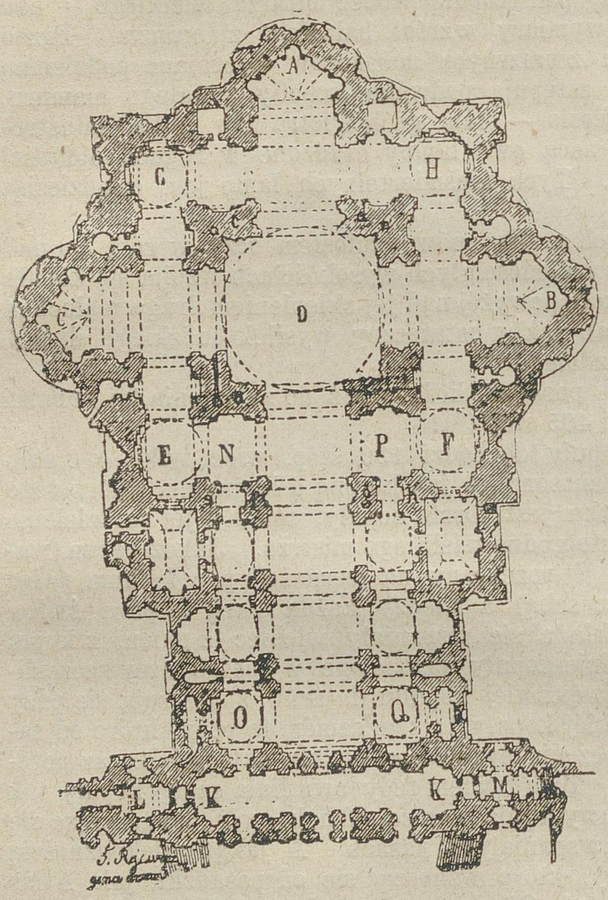


Fig. 120. **Kościół Ś-go Piotra. — Rzut poziomy.**

Nasz drzeworyt *Fig. 120*, wyobrażający rzut poziomy kościoła, uwydatni także potęgę i formę owych czterech potężnych filarów (*a*, *b*, *c*, *d*) dźwigających brzemię téj kopuły. — Lit. **D**, oznacza miejsce confessyi i wielkiego ołtarza, a koło dotykające tych filarów wskazuje objętość kopuły saméj (**).

(*) Na naszym drzeworycie (fig. 119) czytelnik spostrzedz zdoła dwa z onych owalnych wizerunków ewangelistów umieszczonych nad filarami a między arkadami po prawéj i lewéj stronie baldakinu. Choć niewyraźnie, nasz drzeworyt przedstawia również owych aniołków trzymających wodę święconą. Te które są po naszéj prawéj sronie widać w oświetleniu.

(**) Gdy niniejszy nasz drzeworyt planu poziomego (fig. 120) przerysowanym jest z dzieła Denkmäler der Kunst i t. d. von Ernst Guhl und J. Caspar (Stuttgart

Obok jednego z tych filarów a po prawéj stronie kościoła, na podnożu znacznego wzniesienia siadła postać samego księcia apostołów ze śpiżu ulana. Baldakin jedwabny rozpięty po nad mężem świętym. Stopy Ś-go Piotra spoczęły na takiém wzniesieniu od posadzki, że stoją prawie na równi z twarzą osób przechodzących. Ona niegdyś święciła się w dawnéj bazylice Ś-go Piotra i pewnie przetrwała półtora tysiąca lat — nie dziw, że pokolenia po pokoleniach koło niéj przepływając, a rzewnie całując stopy posągu, zostawiły ślady téj czci swojéj. I rzeczywiście! Wielki palec u prawéj stopy niemal w większéj części zniknął z upływem wieków za dotknięciem się ust wiernych. Postać święta odziana ubiorem starorzymskim, w lewéj ręce piastuje klucze jako berło mocy sobie danéj, a prawą podniosła błogosławiąc pokoleniom.

Nasz drzeworyt *fig. 121* (str. 30) przedstawia nam ten posąg.

Jak pod względem religijnym posąg ten opromieniony jest świętością, tak pod względem sztuki waży wysokiém znaczeniem. Niewymowna a głęboka powaga tchnie w całéj postawie i przemawia w obliczu — a draperya doskonale skomponowana, bo bogata i treści pełna, a przecież nie przesadzona.

Podanie ze starych wieków niesie, jako papież Leon I, W., (od

1851) przeto wypisuję téż rozmiary podane w tém dziele zasługującém ze wszech miar na polecenie go czytelnikom, a zwłaszcza już dla doskonałego atlasu, który przedstawi najważniejsze dzieła wszystkich epok. Rozmiary oznaczam w palmach, więc w miarach dokładnie powyżéj wyjaśnionych (str. 25). Przedewszystkiém atoli uważmy, iż filary *e*, *f*, *g*, *h*, jeszcze należały do pierwotnego planu, i że dopiéro Maderna jak sobie przypominamy przedłużył ramie wstępne o 223 Palmów, to jest dodał część od *e*, *f*, *g*, *h*, aż do *O*, *Q*, a zatém przybudował trzy arkady, a nadto przysionek *K*, *K*. Koła *E*, *F*, *G*, *H*, są kopuły jakie miéć chciał Michał Anioł.

Przysionek *K*, *K*, 318 palm długi, 57 szeroki, 90 wysoki. Oba przysionki poboczne *L*, *M*, dł. 66½ p. szer. 43 p.

Nawa środkowa, to jest od środkowego portalu samego kościoła do *A*, 829½ p. długości w świetle, to jest bez grubości murów. Doliczając zaś grubość murów i szerokość przysionka, w takim razie całéj długości od *A*, zacząwszy 947 palm.

Szerokość nawy środkowéj w starszéj jéj części (to jest przed Maderną) więc w części od *A* aż do filarów 107 palmów — a wysokość 200. W części zaś nowszéj bo dodanéj przez Maderne, szer. 123, a wysok. 207. Nawy poprzecznéj *C* długość 615 (z grubością murów 671 p.); wysokość i szerokość zaś jest ta sama co i nawy środkowéj w starszéj części.

Te wymiary zwłaszcza długości i szerokości wyjaśniają ogromne znaczenie swoje, jeżeli porównywać będziemy obszar powierzchni kościoła Ś-go Piotra z powierzchnią innych kościołów europejskich.

Powierzchnia kościoła Ś-go Piotra obejmuje stóp kwadratowych paryzkich	199.926.
Powierzchnia Katedry Medyolańskiéj stóp kwadratowych paryzkich	110.808.
Ś. Paweł w Londynie	102.620.
Ś. Zofia w Konstantynopolu (będąca prawie kwadratem)	90.864.
Powierzchnia katedry Kolońskiéj	69.400.

Porównanie zaś długości kościoła Ś. Piotra z długością największych kościołów podaliśmy powyżéj.

r. 440 do 461) za przyczyną cudowną ŚŚ. Piotra i Pawła oswobodziwszy Rzym od Hunnów ten posąg ulać rozkazał. Przemądre krytyki miały go jeszcze nie dawno za dzieło pogańskiéj sztuki. Ale dość spojrzéć na wzniesioną i błogosławiącą prawicę, aby poznać myśl chrześcijańską. A lubo widać z tego dzieła, iż w piątym wieku żyły jeszcze tradycye sztuki klassycznéj, że się nawet przechowała doskonała technika starożytna, przecież wedle mojego zdania nie trudno poznać, ż co do ducha a namaszczenia, ten posąg Św. Piotra jest wskróś pokrewnym z postaciami, które obaczymy poniżéj na sarkofagach i malowaniach katakombowych. Są to tętna wiary, które pulsowały w artyście, a jeszcze przebywają w téj postaci misterném życiem a odgłosem tajemniczym.



Fig. 121. **Posąg śpiżowy Ś-go Piotra.**
Dzieło starochrześcijańskiéj sztuki.

Niedaleko od tego pomnika starochrześcijańskiéj sztuki, widzisz drugie dzieło także śpiżowe a wykonane prawie 1,200 lat późniéj, jest to ów baldakin dźwigający się nad ołtarzem wielkim a przedstawiony na naszéj *fig. 122.*

Te jego kolumny w śrubę skręcane, a upstrzone kwiatkami, te u góry draperye bronzowe fantastycznie wykrygowane, te figury prawie teatralne i t. p., świadczą o smutném dziwactwie a bezuzdnéj swawoli sztuki XVII stulecia. Bernini w roku 1633 ulał ten baldakin z bronzu, wziętego z ponad przysionka Panteonu, i tém łupieztwem niecném a ogromném wysileniem, utworzył rzecz niepoczesną. Śpiż użyty ku temu ważył 186,000 funtów, robota kosztowała

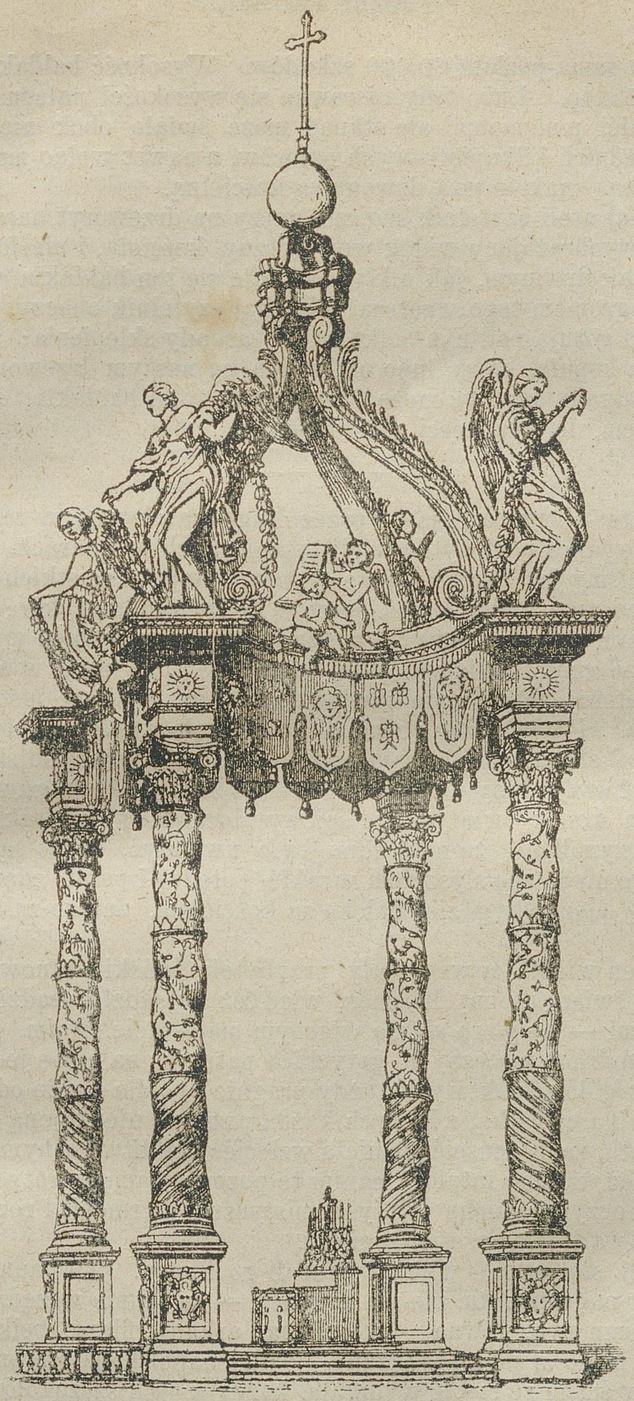


Fig. 122. **Baldakin śpiżowy w kościele Ś-go Piotra.**

40,000, a sama pozłota 60,000 szkudów. Wysokość baldakinu przechodzi 87 stóp. Lubo tedy nierówna się wysokości pałacu Farnese, jak dawniéj mniemano, ale stanąć może śmiało obok nie jednego z niepoślednich kilkupiętrowych pałaców, a nawet wolno mu się mierzyć z jakąś znakomitszą dzwonnicą kościelną.

Niechaj atoli czytelnik spojrzéć raczy na drzeworyt nasz fig. 119 (str. 26) wyobrażający widok wewnętrzny kościoła, i niechaj zechce zważyć, jak drobnym, jak nikłym wydaje się ten baldakin w porównaniu z ogromem tego wnętrza! Niechaj czytelnik obaczy, w jakiéj wysokości górują nad nim belkowania, arkady sklepienia; a cóż dopiéro owa kopuła, która, lubo nie widna na naszym drzeworycie, domysłem odgadniona być może! A przecież ten baldakin, spina się, jak rzekłem, do wysokości pałacowéj.

I zaiste — trzeba często i przez długi czas bywać w téj świątyni, aby się jakoś pochwytać w jéj tytanicznych wymiarach.

Mówiliśmy już powyżéj, jako ogromna stopa wszystkich szczegółów téj świątyni łudzi wzrok jeszcze do nich nienawykły; jako olbrzymie proporcye z razu nam się zdają być powszednich wymiarów, jako dalsze części świątyni i jéj sklepienia toną niby w mglistych oponach eteru. Podobnym złudom zwodnym oddany jest i słuch wędrowca. Przechodząc pewnego razu około kaplicy, śpiew nabożny wzbijał się silnemi, brzmiącemi lotami, wzlatywał pod sklepienia i roztrącał swoje tony o złociste wzniosłe ściany — ale gdym stanął na drugim końcu świątyni, te śpiewy dochodziły mię tak przytłumione, przymdlone, że mi trudno było uwierzyć, że to są te same tony, które niedawno słyszałem w takiéj potędze i pełni; zdawało się, jakoby się odezwały gdzieś daleko za kościołem, daleko za ścianami jego.

Tak ten wielki, a wspaniały przybytek pański stanowi osobny dla siebie świat, osobny Kosmos, więc téż się sądzi i rządzi osobnemi prawami — a opiera się na własnym majestacie swoim.

W katedrach mrocznych, gotyckich patrzysz na ciżbę jednostkowych szczegółów, z których każdy pragnie być dla siebie oddzielną, indywidualną całostką, z których każda przejęta nieukojoną bez granic tęsknotą, rada opuścić ziemię a wzleciéć modlitwą a hymnami ku niebu, więc trzeba intuicyi zanim te pozorne zamęty gotyckie rozgarniesz i oczyma ducha dojrzysz mistycznéj harmonii i rozwiążesz te wzniosłe a tajemnicze jéj zagadki.

Inaczéj się dzieje w przybytku Ś-go Piotra. Tu panuje cisza i spokojny majestat, tu nie ma zagadek — tu tchnie wszędzie myśl widna, rozumowa, jawna. Sklepienia, arkady, filary, belkowania, cokuły są jasno z sobą powiązane. Tutaj najdoskonalsze proporcye szczegółów ściśle ze siebie wynikają, każdy z tych szczegółów formą i rozmiarem swoim głosi jawnie konstrukcyjne znaczenie swoje.

Przybytek ten jest jakby ziemskim odgłosem harmonii i proporcyi, na któréj zbudowana świata wszechnica, jest jakby symbolem wiekuistéj mądrości Bożéj.

Są tacy, którzy żałują, że wielki mistrz stworzył tym trybem watykańską świątynię, że potrzeba dopiéro zastanowienia dłuższego i refleksyi, by zrozumiéć ogromne jéj wymiary, i utyskują, że szczegóły téj wspaniałéj budowy pozornie zdają się być nierównie mniejsze niż są w rzeczywistości saméj, gdy wedle ich mniemania, celem mistrza-budownika być winno, aby raczéj jego dzieło architektoniczne wydawało się pozornie większém, niż jest w saméj istocie. Co do mnie — mam przekonanie, iż podobne pozory a udawania większych wymiarów nie zgadzają się ani z godnością sztuki prawdziwéj, ani z wiarą naszą, która jest wiekuistą prawdą. To udawanie pozorne byłoby téż wbrew przeciwne zacnéj a wzniosłéj dumie Michała Anioła. Tak jest, trzeba refleksyi, która dopiéro zwolna i krok za krokiem pochwytać się może i rozpoznać w tych olbrzymich wymiarach! Ale to właśnie idzie jedynie ztąd, iż najwyższa harmonia i najdoskonalsze proporcye władną w tym przybytku, i że wszystkie szczegóły spływają wspólnym akordem w jedność a całość. Więc żaden z nich nie wyjawia z razu rzeczywistego ogromu swojego.

Prawda, Michał Anioł mógł był tém samém wysileniem a nakładem stworzyć całość pełną nieprzeliczonych szczegółów, choć mniéj olbrzymich wymiarów — mógł np. wywołać las kolumn zwyczajnéj wielkości, a na nich osadzić znowu tłumy innych kolumn i t. d. — wtedy zapewne widz wstępujący w te przestrzenie, byłby od razu jak błyskawicą uderzony w pierwszéj chwili ogromnością całego budowania. W takim atoli razie ginęlibyśmy w tym odmęcie szczegółów, niepokój wewnętrzny nie dałby nam się ukołysać, upamiętać. Przeciwnie obecna, wielka a pełna prostoty kompozycya Watykańskiéj świątyni czyni ją podobną do gwiazdzistych nieba sklepień, co także są Pańskim przybytkiem! Wszak patrząc na owe maluchne iskry mrugające na niebie, trzeba ci również refleksyi, przypominającéj, że temi świecącemi pyłkami są słońca, są światy, że ich żywot liczy się na wieki wieków — że oddalenia jednych dochodzą milionów mil, że dla odległości drugich giną dla ludzkiego rozumu wszelkie miary — i że przecież Zakon Pański, pełen prostoty a harmonii, piastuje tę bez granic, tę bezdenną budowę. Oto — ten sam Michał Anioł, który począł w głębinach ducha swojego ten Boży dom, wywołał w Sykstyńskiéj kaplicy owe sercem wzrastające obrazy. Tam widzisz świata stworzenie! I Boga jak rozdziela światło od nocy, wody od lądów — widzisz proroków patrzących w głębie tajemnicze przeszłych losów świata. I patrzysz na żywych i umarłych w obec ostatecznego sądu.

Taką jest świątynia Watykanu w Rzymie! Więc téż w niéj, co jest jakby wszechświata wizerunkiem, płonie ognisko wiary Zbawiciela dla wszech ludów chrześcijańskich. Patrz. W obu ramionach

poprzecznych stanęły szeregi i znów szeregi konfessyonałów, a na każdym z nich napis głoszący, jakiemu ludowi na ziemskiéj kuli, jakiéj mowie jest poświęcony. I wyczytasz imiona ludów wszystkich części świata.

Jak w tym przybytku przestrzenne wielkości, nie mierzą się powszednią miarą — tak i czas mierzy się tu nieskończoném trwaniem. Obrazy, które widzisz w ołtarzach, nie są malowane farbami, co więdną i gasną w czasie — obrazy w ołtarzach złożyły się z mozaiki wiecznotrwałéj. Tak transfiguracya Rafaela, Komunia Ś-go Hieronima przez Domenichina i świetniejsze dzieła Camucciniego oddane są nieśmiertelnemu żywotowi (*).

Geniusz *Michała Anioła* rozlany pulsującém życiem we wszystkich przestrzeniach tego przybytku uosobił się w dziele rzeźbioném. W jednéj z kaplic jaśnieje w marmurowéj bieli arcydzieło jego, *Pietà* zwane. Na łonie Panny Najświętszéj spoczął Zbawiciel umarły. Cała postać Boga-Rodzicy ubrana w draperyę fałdzistą, sutą, która cudownie się rysuje obok postaci synowskiéj, prawie bezszatnéj. Matka Święta podtrzymuje prawą ręką ramię Pańskie a lewą zlekka podniosła, jakby sama do siebie przemawiała o nieskończonéj boleści swojéj. Jednak postać Chrystusowa nie jest ciałem umarłego, śmiertelnego człowieka — ona nie ciąży — nie jest martwa — jest uwidomieniem żywéj wiekuistéj prawdy.

Michał Anioł był jeszcze młodym, gdy wykonał tę niebiańską gruppę (r. 1499), jeszcze wtedy nie był wstąpił w jego dłuto ów duch niepokoju, który miota, szamoce późniejsze dzieła jego.

Serdeczny żal mię bierze, że party czasem nie zdołam wspomnieć o przepychach prawie bajecznych zakrystyi, co świeci, promieni w barwne, kosztowne marmury, jakby sennéj świetności czarodziejskie pałace — a jeszcze serdeczniéj żałuję, iż nie mogę wam wspomnieć o podziemiach świętych kościoła! Przecież lubo tam są przechowane klejnoty sztuki, znaczenie ich jest tak przeważnie religijném, iż raczéj przemawia do głębin serdecznych, niż do krytyki artystycznéj. A właśnie o najważniejszym dla sztuki pomniku tych podziemiów wspomniemy, gdy nam przyjdzie poniżéj mówić o sarkofagach starochrześcijańskiego artyzmu.

Za to jednak wyprowadzam z sobą czytelnika na najwyższe wzniosłości kościelne!

Gdy wstąpisz na ów tak płaski dach kościoła Ś-go Piotra stajesz w osłupieniu. Zdaje ci się na prawdę, żeś w obec rynku jakiegoś małego miasteczka, bo tu na téj olbrzymiéj, równéj przestrzeni

(*) *Vincenzo Camuccini* (ur. 1773, † 1844 r.). Zrazu wystąpił jako klassyk arcypoprawny w rysunku a naśladowca szkoły francuzkiéj Davida, ale niezadługo zakipiało w nim ciepło serdeczne, więc zrzucił z siebie te maniery mroźne, i malował w szczęsném, pełném swobody natchnieniu. Wiele z jego dzieł śmiało stanąć może obok dzieł arcymistrzów dawnych szkół.

widać rzędy kopuł, szeregi domostw, budynków, z których jedne są przytułkiem dla robotników, inne są składem sprzętów budowniczych, znowu inne chowają w sobie tysiące a tysiące lamp, kagańców, przyrządów służących do owego cudnego przepychu oświetlenia kopuły w dnie uroczyste. A w środku tego miasteczka, zmurowanego wysoko po nad powszednie mieszkania ludzi, kopuła w pogodnym majestacie spina się ku gwiazdom jakby niebolotny psałterz Boży. Jest-to najwspanialszy ołtarz miłości, który dźwignął geniusz imieniem rodu ludzkiego na cześć Panu.

A jakże prostemi a niewyszukanemi środkami wykonano tak wielką sprawę! Podwyższenie ośmioboczne, przeszło 572 stóp obwodu mające — na niém podnóże okrągłe uwieńczone silnym gzymsem, — na tym podnożu okrągły, walcowaty bęben (tambour) — w nim szesnaście okien oświeca wnętrze. Między oknem a oknem filar przyporny. W tych filarach otwarte jest przejście, a tym trybem wykonane, iż cały ten okrągły walec w około obejść możesz. Każdy filar zdobny z przodu we dwie kolumny korynckie. Głowice tych kolumn obiega u góry belkowanie, na którém stanęła wieńcem attyka, rozdzielona na pola, a strojna zwojami kwiatów i owoców. Od téj attyki dopiéro wznosi się w wysokości bania właściwa o tych cudownych konturach, którym nie podoła żadne wykreślenie, żaden kalkul matematyczny; są to kontury ze swobody żywego ducha a nie z cyrkla zrodzone. Na szczycie bani staje owa wspomniana wyżéj latarnia, niby zdrobniałe powtórzenie saméj kopuły, więc i ona również otoczona szesnastu parami kolumn jońskich dźwigających jéj attykę. Na latarni dach stożkowy, na nim kula — na kuli stanął krzyż, jak przysięga ziemi całéj, ślubującéj, że nie odstąpi wiekuistych prawd.

Wstąpiliśmy w same mury kopuły, a niezadługo wyprowadził nas przewodnik na ganek, otaczający kopułę ze strony wewnętrznéj kościoła — tutaj już widok z góry w kościół, na jego ołtarz, na rozłożyste obszary jego przestrzeni oczynia cię podziwieniem. Stojąc tu, na tym ganku, dopiéro widzisz w prawdziwych wymiarach owe wspomniane obrazy mozaikowe Ewangelistów, umieszczone w miejscach, z których się nad filarami rozchodzą arkady, dźwigające kopułę. Te mozaiki z dołu wydają się tak gładkie, jakby pędzlem malowane, ztąd zaś okazują nam wyraźnie spore kamyki, z których się składają, więc mają wejrzenie surowe a szorstkie. Tu również sąsiadujesz z postaciami, które lśnią we wnętrzu kopuły; one widziane teraz w pobliżu jakieś groźne i straszące, jak tajemnicze apokalypsy widzenia.

I znowu po wygodnych schodach, umieszczonych we wnętrzu murów kopuły, wstępujemy na coraz wznioślejsze wysokości, aż nas przewodnik wyprowadzi na ganek drugi, także na wewnętrznéj stronie kopuły umieszczony, ale już nierównie wyżéj zawieszony w powietrzu niż tamten pierwszy. Z tego ganku wznoszącego się nad

otchłanią spoglądamy w dół, kędy w zawrotnych, przepaścistych głębiach rozlega się całe wnętrze kościoła. A owe przedmioty, które widziane z dołu, zdawały się tak niesłychanéj wysokości, teraz gdzieś tam w otchłani pozostały. Pozostał gdzieś w niziuchnéj głębi ów baldakin śpiżowy; on teraz zniżył się w karła, a przecież piętrzy się, jak wiemy, do pałacowéj wysokości! Trzeba było perspektywy, by rozeznać szczegóły na dole. Przez kościół ciągnie processya — nabożni przesuwają się maluchni jak mrówki po posadzce kościelnéj. Ci ludzie zapewne kroczą zwykłym chodem, a jednak w porównaniu do całego ogromu przestrzeni zdaje się, że pełzają ruchem arcy powolnym, bo na nich teraz patrzymy z wysokości, z któréj wszystkie wymiary kurczą się w miniaturę drobiazgową. Śpiewy processyi wzlatują do nas przycichłém echem, jakby pieśni z po za borów i gór.

Porównywając dość ściśle wysokość mam przekonanie, że ten ganek jest umieszczony wyżéj nad posadzką kościelną, niż okienka trębacza w naszéj Krakowskiéj wieży Maryackiéj nad brukiem rynku, a jednak z tych okienek widzisz rozesłany cały nasz gród stary, widzisz i w koło mogiły jego i wioski i mappę wielumilową kraju (*).

Opuściwszy ten ganek, znowu występujemy w mur kopuły, wyżéj i wyżéj prowadzą w nim schody aż stajemy pod latarnią, a nakoniec pod ową gałką czyli kulą metalową. Po drabinie żelaznéj wpiąłem się do jéj wnętrza, które tak obszerne, że szesnaście osób w sobie pomieścić może. Ale niepodobna ani kilka minut tu przeczekać, bo metal rozpalony słońcem — więc upał jak w hucie piecze i praży — zabrakło tchu, pulsa zakipiały. Czém śpieszniéj zestępujemy po owych szczeblach żelaznych i stajemy znów na latarni. W głębi zapadłéj rozległ się nowoczesny Rzym. Biją falą kamienną rynki, ulice i domy, mieszkania i świątynie obecnie żyjącéj społeczności.

Ten Rzym nowożytny, rozesłany w głębi, tchnie pokojem i ciszą, jak już żaden inny gród nowoczesnego świata. Jakoż charakterem dziś żyjącego Rzymu jest nieskończona ilość kopuł, a prawie zupełny brak wież, które po innych stolicach strzelając w górę, ruszają się tłumem niespokojnym piramidek, iglic, szczytów. Tam daléj — za obecnym Rzymem legły cmentarne pagóry dawnéj świata stolicy — daléj jeszcze w słońcu rzeźbi się przepychem poważnych bani jakby ze śpiżu wyrobiona Campagna — a jeszcze daléj gdzieś tam pod samém niebem, błyszczy srebrném zwierciadłem morze. Tak ze

(*) Najwyższy punkt kopuły Ś-go Piotra wznosi się 405 stóp paryzkich, a lubo ganek zamieszczony w jéj wnętrzu znajduje się nierównie niżéj, przecież owe okienka w naszéj wieży Maryackiéj wznoszą się około 156 stóp nad bruk. Bo część murowana wieży téj dochodzi 162 stóp, a wiązanie piramidalne jéj, okryte metalem strzela jeszcze do wysokości 93 stóp, tak, iż cała nasza wieża, choć tak wzniosła, liczy do 255 stóp.

szczytu najwznioślejszéj świątyni chrześcijańskiéj panujesz okiem nad śródziemnemi wodami, co widziały i zrodzenie i tryumfy Romy i śpiewały psalmy pokutne konającéj świata mistrzyni.

A tu przed nami ta kopuła kąpiąca się w słońca promieniach, niby płomień ofiarny ludzkiego rodu. W głębi pod kopułą — w głębi pod kościołem, w ciemnych podziemiach jaśnieje w światłościach i na wieki wieków żyje i żyć będzie umarły. Tam w głębi mieszka tryumfator-rybak Boży, co jest opoką, na któréj Pan dźwignął Kościół swój, na któréj spoczęły prawdy Niebios i Ziemi, i żywotne zakony gwiazd i ludów — prawdy, których nie przezwyciężą żadne złości ludzkie, ani bramy piekielne.

Rozłożyły się w ciszy świątynie, pałace, ulice, domy nowożytnéj Romy — a znów sterczą samotnie, butnie zwaliska prawiekowych dziejowładzców dawno przebrzmiałych! A tak owe dwie olbrzymie połowy ludzkiéj historyi snują się przez duszę naszą — a dusza jakoby tracąc pamięć jednostki swojéj, objęła w sobie w jednéj chwili i przeszłość dawno zapadłą i przyszłość jeszcze nie poczętą.

Rzym.

(D a l s z y c i ą g.)

W lecie roku 1823 rozbiegła się po Europie wieść złowroga, jako dnia 15 Czerwca bazylika *Ś-go Pawła* w Rzymie spłonęła — jako zaginął na zawsze ów Boży przybytek pradziadowych wieków, zbudowany przed półtora tysiąca lat — a stracone są dla świata dzieła sztuki, które liczne stulecia złożyły w téj świątyni na ofiarną cześć Panu.

Na odgłos klęski strasznéj wszystkie ludy pośpieszyły z darami na odbudowanie spalonéj świątyni; sam nawet *Mehemet Ali* posłał z Egiptu *Grzegorzowi XVI*, kolumny olbrzymie z przepysznego wschodniego alabastru.

Gdy atoli zniszczenie bazyliki przypadło w czasie, w którym już od dawna obudzona była miłość do sztuki starochrześcijańskiéj, więc zabytki prawiekowego artyzmu, choć w rzeczywistości ogniem spłonęły, zachowane nam były w licznych wizerunkach. Tak przeto historycy sztuki starochrześcijańskiéj, tłómacząc jéj rozwój, kładą nam przed oczy ryciny pomników sztuki z kościoła Ś-go Pawła bez względu na to, czyli one jeszcze dotrwały w całości do naszych czasów, czyli przepadły pożarem. Podobnie i my poniżéj czynić będziemy.

Nasza *Fig. 123* (str. 38), przedstawia rzut poziomy téj bazyliki, dla nas wielce ważny, bo się stał typem a pierwowzorem dla wszystkich późniejszych bazylik.

Przestrzeń świątyni jest arcy wspaniałego ogromu. Bo baczmy! Długość jéj dosięga 404 stóp, szerokość 208. Obszar rozdzielony na pięć naw, z których środkowa szeroka na 80 stóp. (Nawa środkowa Ś-go Piotra choć tak olbrzymia dosięga tylko 70 stóp szerokości!) — cztery rzędy kolumn rozdzielające nawy od siebie mieszczą w sobie po 20 kolumn korynckich. Kolumny środkowéj nawy dochodzą 33 stóp szerokości, a kolumny dźwigające tęcze (łuk tryumfalny oddzielający ramie podłużne od poprzecznego) wznoszą się do 42½ stóp wysokości. Charakterystyczną cechą téj budowy jest połączenie od góry kolumn. Jakoż na nich nie spoczywa belkowanie proste, ale arkady.

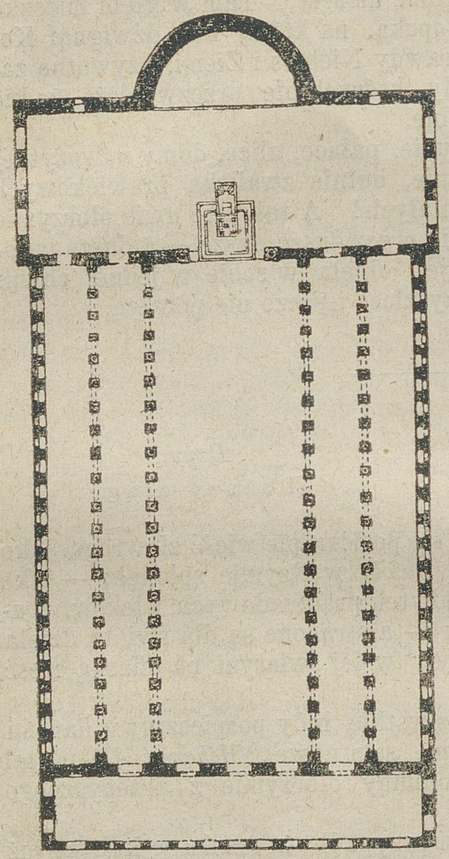


Fig. 123. **Rzut poziomy Bazyliki Ś-go Pawła.**

Przed kilku dniami wyprawiłem się do bazyliki Św. Pawła *(S. Paolo fuori le mura)*.

Droga biegła wśród słońca po przestrzeniach, które niegdyś dzierżył hardy, pełen świetności stary Rzym, a które dziś zaległy cmentarném pustkowiem sterczącém w ruiny a poszytém w ciche nieme ogrody a bezludne winnice. Tak dojechaliśmy do bramy Ś-go Pawła, niegdyś porta *Ostiensis* zwanéj. I znowu w oczach naszych wzlatywała w lazury nieba owa grobowa piramida *(Cestiusa)* (*). Wrychle toczyły się koła nasze drogą równą prostą. Milczeliśmy sami — milczał w koło świat ciężko w słonecznych spiekotach. W tém zatrzymuje się powóz. Tuż przy gościńcu widać jakąś dawną a prawie zapadłą kapliczkę — i na niéj pełna prostoty a bez sztuki, niby pacholęcym artyzmem wykonana płaskorzeźba. Widzisz dwóch mężów ściskających się serdecznie. To Św. Paweł i Św. Piotr! Bo to w tém miejscu, wedle podania, pożegnali się

(*) Zob. T. V, str. 250.

obaj Apostołowie po raz ostatni, idąc na śmierć męczeńską. Napis zachował ich słowa:

„I rzekł Paweł do Piotra:
Niechaj pokój będzie z tobą, coś jest opoką Kościoła
i pasterzem wszystkich Aniołów Chrystusa.
A Piotr rzekł do Pawła:
Idź w pokoju mistrzu dobrych i przewodniku
zbawienia sprawiedliwych“ (*).

Ta rzeźba tak prosta przenika uroczystém świąteczném uczuciem serce nasze. Zdaje ci się jakoby męczennicy prawdy, przed wiekami umarli, stanęli żywcem wobec nas, jakobyś okiem śmiertelném zajrzał w poczęcie tajemnicze mającéj się zrodzić chrześcijańskiéj historyi.

Apostołowie objęli się rzewném uściśnieniem tu na tém miejscu w ostatnim roku panowania Nerona, w tym czasie straszliwym, gdy najzacniejszych pogan gnębiło przekonanie, że już nie ma dla świata ratunku — że bogowie umarli na wysokiém niebie! Ale wtedy już pod ziemią w ukryciu wykłówało się ziarno Boże o niebiańskich, wiekuistych kwiatach.

Niezadługo stanął przed nami przybytek — rzędami zacnych kolumn zapowiadając świetność wewnętrzną.

Wstąpiłem do świątyni. Zrazu nie mogłem się pochwytać w przestrzeni nieskończenie wspaniałéj, świecącéj marmurem i złotem. Aż przypomniawszy sobie, że wszedłem do kościoła bocznemi drzwiami, dopiéro zrozumiałem, że ten ogrom tak wielki, iżby mógł uchodzić sam za kościół nader olbrzymich rozmiarów, jest jedynie nawą poprzeczną. Kurtyna płócienna malowana oddzielała ją od całéj podłużnéj budowy bazyliki. Za kurtyną słychać wołania robotników, młoty, dłuta i żwawą skrzętną pracę (**).

Mozaika w ogromnéj trybunie (absydzie) pochodząca z XIII wieku, nie była spalona do szczętu, więc mogła być wiernie odnowioną. Chrystus Pan siedzący na tronie błogosławi prawicą świat. U stóp Zbawiciela klęczy miniaturowa postać papieża *Honoryusza;*

(*) Nie zanotowawszy sobie na miejscu tych słów pełnych prostoty i rzewności, dopiéro późniéj pisałem do Rzymu do pana Władysława Kulczyckiego, ziomka naszego bawiącego ciągle w wieczystém mieście, by zechciał je przepisać i przesłać mi takowe. Chętnie tym życzeniom odpowiedział zacny nasz rodak, podobnie i w innych razach raczył w listach swoich uzupełniać niedostatki, które się niekiedy okazały w zapiskach moich. Mam sobie więc za miłą powinność wyrazić mu wdzięczność moją za te przyjacielskie przysługi.

(**) Odbudowanie bazyliki Ś-go Pawła po pożarze 1823 roku ukończono dopiéro w roku 1854. — St.

jéj maluchne wymiary są symbolem głębokiéj pokory. Mozaika ta lubo wykonaną była w epoce romańskiego stylu, jest atoli ujęta wskróś z bizantyńska.

Pomijając mozaikę poniżéj umieszczoną w absydzie, zwróćmy uwagę na ową lśniącą na łuku tęczowym a pochodzącą z czasów Leona I, (440 do 461). Popiersie olbrzymie Zbawiciela — z niego promienie rozsyłają światłości na wszech strony. Oblicze już zupełnie typowe — włosy rozdzielone nad środkiem czoła. Po prawéj stronie 12 Apostołów, po lewéj 12 Proroków. Ci prorocy patrzą dopiéro przez zasłonę na Zbawiciela. U spodu Ś-ty Paweł z kluczami i Ś-ty Piotr z mieczem.

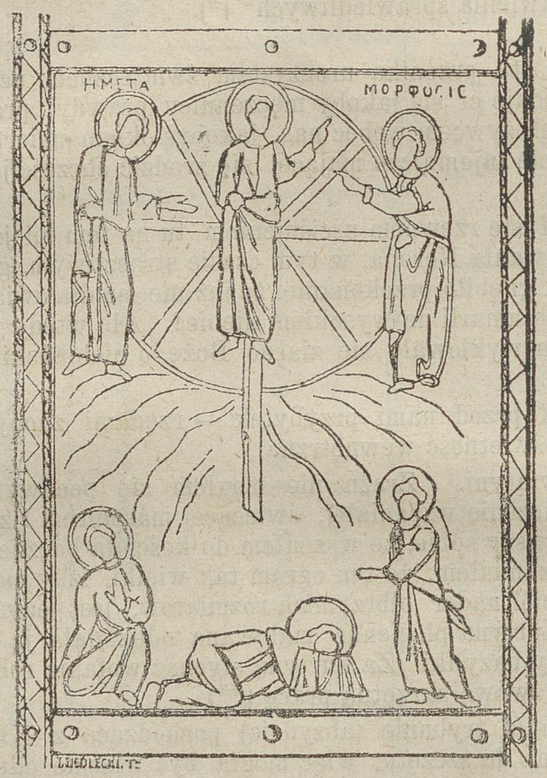


Fig. 124. **Rzeźba ze drzwi śpiżowych Bazyliki Ś-go Pawła.**

W ramieniu podłużném uwija się mnóstwo robotników spinających się po drabinach, rusztowaniach, a po przez tumany kurzawy stają nieprzejrzane szeregi owych kolumn wspaniałych.

Mimo nakazu Leona XII (ur. 1823, † 1829) architekci w odbudowaniu kościoła odstąpili od form starowiecznych dawnéj bazyliki. Jedni twierdzą, że się to stało z powodów technicznych, zwłaszcza dla wilgoci tak wrogiéj w tych mokrych nizkich okolicach; innym zaś się zdaje, jak mniemam słusznie, że nowocześni artyści stracili poczucie starochrześcijańskiego artyzmu tak pełnego świętéj prostoty.

Nie wdając się w dalsze domysły pod tym względem, wolę przedstawić czytelnikowi w wizerunkach niektóre zabytki dawnéj sztuki. Nasza *Fig. 124* wyobraża nam jedno z 54 pól zdobiących drzwi

kościelne (spalone) (*). Widzimy Wniebowstąpienie Pańskie. Obok unoszącego się nad górą Zbawiciela wzlatuje na wysokości Nieba Mojżesz i Eliasz. U podnóża góry ŚŚ. Piotr, Jan, Jakób. To dzieło nie było atoli właściwą płaskorzeźbą, jakoż kontury jego oznaczone były jedynie przez głębokie rowki wyżłobione w blasze śpiżowéj a napełnione srebrnym drutem. Jest-to zabytek bizantyńskiéj sztuki, wykonany w Konstantynopolu w roku 1070, więc za czasów naszego Bolesława Śmiałego.

Fig. 125 przedstawia jednego z aniołków umieszczonych wewnątrz tabernakułu. Ten zabytek pochodzi z roku 1266 a miał być ukończony przez *Arnolda* (Arnolfa) *di Cambio* (nie wiedzieć czyli to był ten sam mistrz, który zbudował katedrę florencką) (*). Wymuszenie w postaci i draperyi — architektoniczna symetrya zwłaszcza w ułożeniu skrzydeł i stóp, są istném świadectwem, że epoka gotycka, w któréj się urodził ten pomnik, raczéj w architekturze niż w rzeźbie zdołała rozwinąć całą swobodę swoją.



Fig. 125. **Rzeźba z roku 1266.**

Wędrowiec atoli doznaje uczuć pełnych lubéj rozkoszy, gdy go zakonnik wprowadzi do klasztornego dziedzińca. Ta przestrzeń cudowna stanęła w epoce przedgotyckiéj, bo w czasie romańskiego artyzmu, a odziała się całą fantastycznością bogatą, oryginalną współczesnego sobie smaku.

Ten romański styl lubo w Rzymie rzadko kiedy występuje w budowie kościołów, buja jednak sobie i kwitnie swobodnie, uroczo w dziedzińcach klasztornych i w dziełach pomniejszych ornamentyki, w stallach, konfessyonałach, grobowcach, ołtarzach, sprzętach kościelnych i domowych. Nasza *Fig. 126* (str. 42) przedstawia nam choć małą cząstkę tego niewypowiedzianéj piękności klasztornego podwórza Ś-go Pawła.

Widzimy jako ustępami stanęły w rytmicznych odległościach filary silne, ale między filarem a filarem wznoszą się kolumny, jedne

---

(*) Drzwi te śpiżowe nie spaliły się, lecz zaginęły; w roku zaś 1873 odnaleziono je, zachowano w klasztorze Św. Pawła, aby je następnie znowu umieścić przy wejściu do bazyliki. — St.

(**) Zob. T. IV, str. 206.

z nich gładkie jednak, dumne pięknym kapitelem swoim, inne znowu wyrzynane, wyrzeźbione we formy niewyczerpanéj a zawsze wdzięcznéj i uroczéj fantazyi. Jedne z nich patrzą jakby skręcone liny, inne wyżłobione w śrubę, inne znów jakby wycinane w pierożki — a często gęsto stroją się w inkrustacye różnobarwne, świeciste. Te

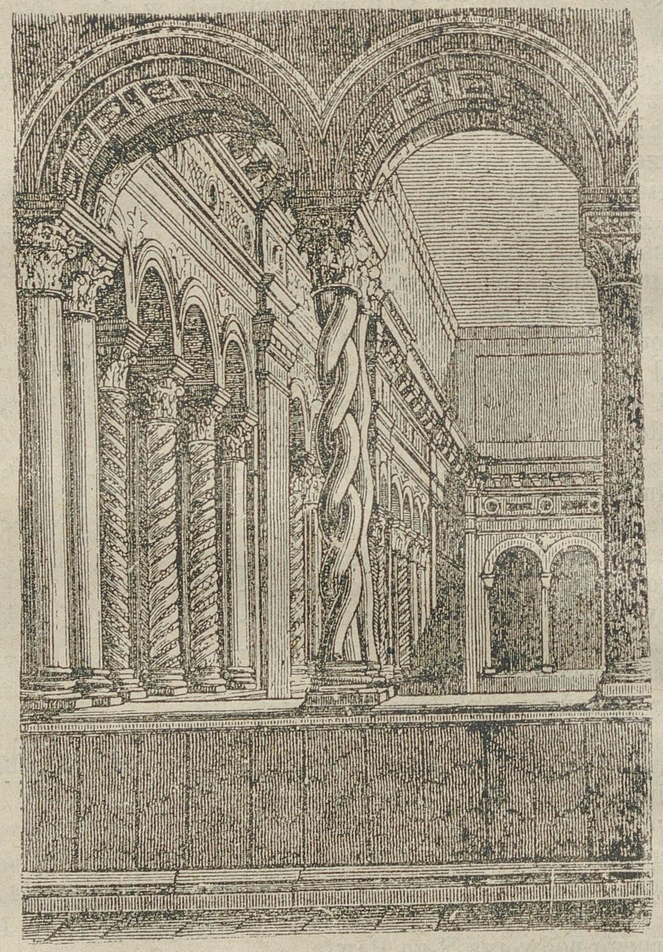


Fig. 126. **Dziedziniec klasztoru Ś-go Pawła.**

kolumny umieszczone są parami, to jest tak, iż jedna stoi za drugą, więc w poprzek grubości muru arkady — każda z nich ma swój osobny kapitel, przecież oba kapitele jednéj pary wiążą się u góry wspólnym gzymsem. Same zaś arkady ozdobione deseniem. A cóż za widok bogaty świeci i kwitnie powyżéj tych kolumn! Tu wy-

krzywiają się jakieś trójgłowy potworne, srożące się gryfy, hydry, figlują aniołki, wrzeszczą papugi, lub splatają się z sobą zwierzątka dziwaczne, lub wzlatuje orzeł rozłożywszy potężne skrzydła, owdzie znowu siadł Adam ze swoją Ewą, lub wilk z wielkiéj księgi prawi capkowi morały i t. d. i t. d. Architraw wdzięczy się misternym deseniem — a fryz jak już wyraźnie widzimy na naszym wizerunku ożywiony ozdobami pełnemi radosnéj fantazyi.

Bawiłem już kilka tygodni w Rzymie a jeszcze nie widziałem Ojca Ś-go, ale wczoraj zapowiedziano jego powrót z *Castel Gandolfo* gdzie przebył skwary letnie. Droga jego prowadzi przez bramę Ś-go Jana i tuż około *Lateranu*, więc umyśliłem sobie rozpatrzyć się w téj przesławnéj świątyni Bożéj i doczekać się tam Piusa IX.

Gród stary Laterański był niegdyś przez prawie tysiąc lat stołecznem mieszkaniem papieżów, dzisiejszy zaś pałac jest dziełem znanego nam *Dominika Fontany* (ur. 1543, † 1607). O chłodzie artystycznym dzieł tego mistrza mówiliśmy już na inném miejscu (powyżéj str. 20, przyp., ob. także T. IV, str. 106).

Facyata kościoła jest kompozycyi *Aleksandra Galilei* (ur. 1691, † 1737), a będąc pełna ruchu i siły jawnie dowodzi, iż artyzm nawet w czasie upadku swego miewa niekiedy szczęsne natchnienia. Tę facyatę tworzy jeden olbrzymi przysionek, zajmujący prawie całą jéj wysokość, a złożony z pięciu ogromnych otwartych arkad. Mówię o jednym przysionku, bo lubo mistrz Alessandro podzielił go na dwie kondygnacye, dokonał jednak tego tak misternie, tak lekko a prawie nie widocznie, iż nie przerwał bynajmniéj potężnych linij pionowych, utworzonych przez kolumny i pilastry, które wznoszą się od dołu do saméj wysokości portyku. Środkowa arkada, jako najszersza dźwiga szczyt, a powyżéj wieńczy budowę attyka i balustrada. A na szczycie i na attyce pełno posągów. Tak więc świeci całość uroczysta, okazała tchnąca rzeskiém życiem.

We wnętrzu mało co pozostało z bazylikowego stylu, przerobił je jeden z głównych cechmistrzów barokizmu, bo słynny *Francesco Boromini* (ur. 1599, † 1667). Ale on tu tak dzielnie sobie gospodarzył, iż ze stylu baroco wydobył najświetniejsze jego czynniki a tak stworzył dzieło uderzające ogromném wrażeniem.

Uważmy jak sobie np. po mistrzowsku poradził komponując te olbrzymie filary (*) nawy głównéj czyli środkowéj. Otóż do obu brzegów każdego tych filarów przyparł pilaster żłobkowany, korynckí wznoszący się aż pod belkowanie, na którém legł strop kościoła. U dołu między pilastrami roztworzył niszę ogromną, w któréj postawił kolosalny z białego marmuru posąg apostoła. Niszę zaś po obu

---

(*) Na naszym planiku fig. 108, kościół Laterański oznaczony przez 8.

stronach przybrał od góry w szczyt trójkątny spoczywający na kolumnach okrągłych korynckich z owego kosztownego zielonego marmuru zwanego Verde Antico. Powyżéj zaś téj niszy umieszczona jakby w ramach płaskorzeźba przedstawiająca scenę z dziejów świętych, a znowu nad tą rzeźbą w owalnych medalionach obraz malowany. Tak tedy u dołu posąg kolosalny w całkowitéj pełnéj rzeźbie — powyżéj barelief — a jeszcze wyżéj malowidło wyrażają doskonale stopniowe przebrzmiewanie i ulatnianie form materyalnych w przestrzeni.

Nakoniec uważmy, iż filar z filarem wiąże arkada umieszczona mniéj więcéj we dwóch trzecich częściach wysokości filaru — nad nią ściana, w któréj okno oświeca nawę środkową. Strop zaś rozebrany przez listwy potężnie występujące a bogato rzeźbione na kassetony, w których na tle purpurowém i błękitném iskrzy i kapie suta pozłota.

Gdy więc wstąpisz po za progi tego przybytku roztoczy się w dal wspaniałości pełna perspektywa. Po każdéj stronie nawy widzisz sześć kolosalnych postaci apostołów występujących jak duchy olbrzymie w marmurowéj bieli na pół ze swoich nisz — i znów te poważne arkady kroczące zwolna, uroczyście w głąb' kościoła — a w najdalszém oddaleniu świeci jeszcze w jasności owa starodawna trybuna (nisza).

Ta trybuna ubrana w mozaikę wykonaną za czasów Mikołaja IV (1288 — 92), wypowiada głębie wiary symboliką pełną prostoty sielankowéj, więc jasną, wymowną a rzewną. Posłuchajmy co ona nam prawi!

Wyższa część mozaiki lazurowa, bo przedstawia niebiosa — na niéj jako na tle kolosalne popiersie Zbawiciela otoczone główkami aniołów. Niższa część rozwiniętą na tle złotém. W środku staje krzyż z drogich kamieni. Nad krzyżem duch święty w postaci gołębicy białéj. Z jéj dzióba jakby promienie wylewają się cztery rzeki rajskie — one spływają po krzyżu, dosięgają jego stóp, tu rozchodzą się po obu stronach, tworząc jakoby grotę wodną. W téj grocie miasto (Boże), z którego wyrasta palma, — na palmie siadł ptak Fenix ciągle odradzający się, nieśmiertelny. Na dwóch basztach miasta Ś. Piotr i Ś. Paweł. W bramie stanął na straży anioł z mieczem. Tymczasem one potoki od krzyża płynące tworzą wielką rzekę otaczającą miasto. Powyżéj z téj rzeki piją wody spragnione owieczki, jelenie, a u dołu pływają na niéj w łodziach ludzie, łabędzie i inne ptaki wodne różnego rodzaju — a po brzegach wśród kwiatów bawi się i igra dziatwa. Poniżéj téj rzeki dziewięć apostołów. Obok nich w drobniuchnych rozmiarach dwie figurki, z których jedna wyobraża *Jakóba della Turrita* mistrza téj mozaiki, a druga *Jakóba z Camerino* pomocnika jego.

Z téj mozaiki wyraźnie widać jako ta sztuka malarska w Rzymie w XIII stuleciu przezwycięża zwolna martwicę skołczałą bizantyńskiego pędzla, i jak życie świeższe, weselsze choć zwolna wstępuje w obrazy.

I tu również rozkoszujesz w cudach architektonicznych, chodząc po klasztornym dziedzińcu. Gdy jednak fantazya, która ubrała, wymyśliła te krużganki jego, jest jakby rodzoną siostrą onéj co skomponowała dziedziniec u Ś. Pawła, więc ich już bliżéj opisywać nie będziemy.

Gdy wystąpiłem z kościoła, plac był już ożywiony gruppami ludu, co się zebrały by przywitać Ojca Ś-go, a zwłaszcza nie brakło niewiast i starszych i młodych. Na poręczach po balustradach, na bruku rozsiadła się ta gadająca, jedząca a najczęściéj w żywe kolory ubrana publiczność i nie przykrzyła sobie, choć przewidywała, że Pius IX zapewne dopiéro za dwie lub trzy godziny przybędzie.

Zdala słychać krzyk krótki, gwałtowny przerywany niby ogień rotowy. Zbliżyłem się nieco — kółkiem stanęło kilku ludzi przypatrując się z napiętém zajęciem dwóm dzielnym ogorzałym chłopom, którzy pokazując sobie nawzajem pięście krzyczą gwałtownie cinque, tre, due, a wrzeszczą z gorącą, palącą się namiętnością. Jest-to gra zwana *morą*, tak ulubiona od ludu włoskiego. Ona na tém zależy, iż jeden z grających pokazując drugiemu garść, wywołuje jakąś liczbę dowolną, ale nie większą nad dziesięć — a drugi winien w téj chwili szybkością błyskawicy rozłożyć odpowiednią ilość palców — jeżeli mu się uda, wygrywa, w przeciwnym razie przegrywa. Żądza téj gry jest powszechną — a przy kipiącém zapalczywém usposobieniu umysłów nie rzadko kończy się nie na wygranych lub przegranych bajokach, lecz na bijatyce a nawet na nożu.

Odwlekała się jeszcze chwila przybycia Piusa IX. Miałem więc dużo swobody by się rozpoznać dokładnie w gruppie budynków i kaplic sąsiadujących z kościołem Ś. Jana Laterańskiego. Tu żyją skarbnice najwyższych świętości wiary naszéj, a pomniki najgłębszego religijnego znaczenia dla całego chrześcijańskiego świata (Scala Santa!). Nie będę atoli ich opisywał. Bo nie zdołając dla braku miejsca poświęcić tym arcy ważnym zabytkom dokładniejszéj pracy, a zarazem nie chcąc odbyć rzeczy powierzchownym lekkoduchym opisem nie odpowiednim grozie przedmiotu, wolę raczéj odesłać czytelników do gruntownych dzieł w téj mierze (*), a samemu ograniczyć się na wspomnieniu kilku pomników, zostających w najbliższym związku z celem książki naszéj.

Naprawdę — dreszcze czci przejmują wędrowca gdy wstąpi do baptysterium. Bo pomyślmy! Zdaje się prawie z pewnością, iż ona sięga jeszcze czasów Konstantyna W.! Tak przez ten przybytek przepłynęło z okładem półtora tysiąca lat! On był też prototy-

---

(*) Ob. np. Les sept Basiliques de Rome przez De Bussière. T. I, Paris 1845 r.

pem a macierzą dla wszystkich późniejszych baptysteriów (*). Baptysterium Laterańskie jest ośmiokątem — w środku ogromna czara otoczona balustradą i ośmiu kolumnami z porfiru, które na swojém belkowaniu dźwigają ośm kolumn z białego marmuru — na tych kolumnach białych staje mur sięgający dachu. Obejście między owemi porfirowemi kolumnami a ścianą budynku ozdobione jest w malowania nowoczesnych mistrzów.



Fig. 127. **Płaskorzeźba z r. 1195.**

W oratorium Ś. Jana Ewangelisty graniczącém z baptysterium przechowały się drzwi śpiżowe z r. 1195; zatém z epoki romańskiego stylu. Na nich widzimy postać niewieścią przedstawioną na *fig. 127*. Spostrzegamy w téj rzeźbie charakter i swobodnie wyrażoną indywidualność, a draperyą nierównie swobodniéj rozwiniętą niż w owych tak jeszcze martwych dziełach malarskich daleko późniejszego *Cimabuego* (ur. 1240, † 1300) (**). Może się to dzieje dla tego, iż skulptura brała natchnienia swoje ze starożytnéj sztuki, a malarstwo chrześcijańskie zaś samodzielnie torowało sobie nowe drogi.

Jeszcze wielce ważnym zabytkiem (przy Scala Santa) jest mozaika, będąca wierną kopią owéj powyżéj wspomnianéj, którą Leo III współczesny Karola W. kazał wykonać w triclinium pałacu Laterańskiego, w niéj symbolicznie wyrażając sojusz władzy duchownéj i świeckiéj (***).

W pałacu Laterańskim założono od niedawnego czasu muzeum

(*) Spotykaliśmy już baptisteria podobnego rozkładu jako Ś-go Jana we Florencyi T. III, str. 236, w Pizie T. III, str. 315 i nast.

(**) Zob. T. I, str. 278, T. III, str. 247 i T. IV, str. 14 i nast.

(***) W środkowym obrazie Chrystus rozsyła na wszech strony świata apostołów. Po jednéj zaś stronie widzimy Pana Jezusa na tronie; prawą ręką trzyma klucze nad klęczącym Ś. Sylwestrem, a lewą oddaje sztandar klęczącemu Konstantynowi W. Po lewéj stronie Ś. Piotr na tronie prawą ręką podaje palliusz Leonowi III, a lewą sztandar Karolowi W. Konstanty w Koronie, a na sztandarze jego jaśnieje krzyż. Karol jeszcze bez korony, a sztandar jego kończy się grotem.

sztuki starożytnéj (*). Gdy mając duszę jeszcze przepełnioną tchem zadatków Wiary Chrystusowéj, popatrzysz w tych muzeach na odlewy rzeźb z ateńskiego Parthenonu, na te postacie Fidiasowego dłuta — co uśmiechając się olimpijskim wdziękiem, zadumały się w swojéj ziemskiéj piękności — wtedy zrozumiesz, że przeczucia najwyższych starożytnych geniuszów, a poczęte w najszczęśliwszych chwilach ich żywota, były tylko nocném sennem marzeniem w porównaniu treści, żyjącéj w duszy najbiedniejszego na umyśle prostaczka, lecz wychrzczonego w Zbawicielu.

Gdym znowu ujrzał się na placu Laterańskim — ruch jakby falą rzucał zgromadzonym ludem. Za bramą Ś. Jana zaturkotały powozy. W bramie pojawia się ekwipaż — za nim drugi — trzeci — czwarty i cały łańcuch pojazdów — byli to dygnitarze państwa, a częściéj jeszcze najznakomitsze rodziny Rzymu, które były pośpieszyły na przywitanie Ojca Ś., a teraz z nim razem wracały do stolicy.

Stanąłem sobie właśnie na skręcie, na którym powozy zwalniały ostrego kłusa — więc jako professor estetyki dopełniałem pilnie niby z urzędu mojego obowiązku, zwracając głównie baczność na piękną połowę ludzkiego rodzaju. A było téż czego! — Często przesuwały się profile tak prawidłowe, szlachetne jakby wyrobione dłutkiem misterném a zakochaném jakiego starożytnego mistrza. Brwi, oczy, czoło, nos niby u Aspazyi, a oczy płonące ciemnym wilgotnym ogniem dziwnie świeciły na tych twarzach bladych, białych jak marmur z Paros. Wyraz u jednych tych dam jakiś hardy i dumny niby Junony — inne zdawały się być zaiste ożywionym posągiem Afrodyty Praxitela z podniesioną nieco dolną powieką a z tęsknym uśmiechem na ustach. Inne — ale nie dokończyłem jeszcze moich studyów — gdy z tłumu ktoś huknął: „Ecco! Ecco!“ — a Ecco! Ecco! odezwały się grzmiącym chórem wszystkie w koło gruppy. Za bramą znów tuman kurzu — w téj chwili wpada susem przez nią dragon, za nim drugi — i pędzą cwałem. A jeszcze chwilkę a już oddział kilku dragonów i kareta. W okamgnieniu czapki-kapelusze zerwały się z głów, a kareta z Ojcem Świętym zbliżała się poważnie do publiczności. Poruszała się krok za krokiem. Niektórzy z obecnych skłonili kolana inni zupełnie uklękli. Pius IX wychylając się nieco z okna karety błogosławił wiernych. Oblicze jego oblane wyrazem najgłębszego pokoju — a niezamąconéj pogody duchowéj.

(*) Muzeum to założył w roku 1843 papież Grzegorz XVI i dla tego nosi nazwanie: *Museum Gregorianum Lateranense*. Prócz licznych rzeźb, które dla lepszego pomieszczenia z Watykanu tu przeniesiono, muzeum to w nowszych czasach zbogaconém zostało licznemi zabytkami starożytności, znalezionemi na *via Latina, Appia, Labicana* i t. p. — St.

Przejechał — w okamgnieniu rozpłynęły na wszech strony ciżby — a plac Laterański znów pusty, odludny — martwy. Znękany tylugodzinnym obchodem miałem się i ja ku domowi. Po drodze towarzyszyły mi dolatujące z daleka dziarskie ochotne dźwięki brzęczących, bębniących tamburynów, które jako przy niedzieli po podworcach, po sieniach domów szarawych przygrywały skocznéj młodzieży (*).

Niegdyś za pontyfikatu papieża Liberiusza, więc będzie temu właśnie półtora tysiąca lat, mieszkał w Rzymie Patrycyusz Jan wraz z żoną swoją. A był to mąż, który żyjąc pobożnie miał wielkie poważanie w mieście a zachowanie u Ojca Świętego. Przecież smutno było na świecie świątobliwym małżonkom, bo chociaż opływali w ziemskie dostatki, Pan Bóg nie pocieszył ich potomstwem. Co rana i co wieczór błagali Pannę Najświętszą, aby im raczyła wskazać sposób, którymby użyli najlepiéj zamożnego mienia swojego zdobytego długą pracą poczciwego żywota. I usłuchała modłów Boga-Rodzica. Bo było to piątego Sierpnia więc w porze roku, w któréj niebo pali się nad Rzymem najgorętszym skwarem, gdy Marya Panna pojawiła się Janowi nocném senném widziadłem i rzekła mu: „Wybuduj kościół na Esquilińskiéj górze, a w miejscu, które w téj chwili pokryłam śniegiem tobie na niezawodną oznakę“. Skoro zaświtał szary poranek, Jan śpieszy do Liberiusza i zwierza mu nocne widzenie swoje. A papież pełny podziwienia opowiada jako i jego samego o téjże godzinie takiż sam nawiedził sen. Więc biskup Rzymu i Jan i małżonka jego z orszakiem prałatów i drużyną co przedniejszych mieszkańców miasta śpieszą na Esquilińską górę. I o dziwy, najwyższe jéj wierzchowiny bieliły się na prawdę śnieżną oponą równającą się przestrzeni jakoby wielkiego kościoła! Wtedy Liberiusz laską, którą trzymał w dłoni, skreślił na śniegach rysunek przyszłéj świątyni. Takowa stanęła na cześć „Najświętszéj Panny śnieżnéj“, któréj święto téż obchodzimy po dziś dzień 5 Sierpnia. Pobożny Jan dla wielkiego cudu ten przybytek na Esquilinie przez siebie wystawiony nazwał *S. Maria Maggiore*. Był to pierwszy kościół w Rzymie fundowany pod wezwaniem Boga-Rodzicy (**).

Do Sta Maria Maggiore odprawiłem wczoraj pielgrzymkę moją.

(*) Od czasu do czasu znowu przesuwały mi się przed duszą owe przed chwilą widziane panie o tak idealnych rysach, o uśmiechu tak olimpijskim a wejrzeniu poezyi pełném. Ani przeczuwałem, że za dni kilka obaczę te same boginie zajęte najprozaiczniejszą prozą, bo zajadające śniadanie z apetytem wskróś ziemskim a tak dalece niepoetycznym, iż ogromne wcale nieidealne massy wiktuałów znikały jakby na skinienie wróżki.

(**) Na naszéj mappce fig. 108, kościół S. Maria Maggiore oznaczony przez *9*.

Droga wyprowadziła mnie w końcu w bezludne ciche a prawie niéme strony miasta. Wśród téj samotności tęsknéj w pośród gorejących słonecznych skwarów a spiekoty ciężkiéj, dławnéj, nawiedzały duszę moją owe podania o założeniu tego kościoła. Bo te tradycye porannych wieków tak są pacholęcéj prostoty pełne, jak wspomnienia z lat dziecinnych nawiedzające nas niekiedy wśród trudu późniejszego żywota; są to dźwięki dalekiéj arfy eolskiéj, co dolatują wśród bezseni nocnéj biednego człeka nękanego troską ciężką.

Ferdinando Fuga mistrz barokizmu (ur. 1699, † 1780) ubrał ten przybytek S. Maria Maggiore, już kilkakroć dawniéj przekształcony, we facyatę niepoczesną. Uczynił ją również portykiem podobną do facyaty kościoła Laterańskiego, ale ten sam motyw w jego rękach skrzywił się wielce niezgrabnie. Bo tam *Alexander Galilei*, jak wiemy (*), zbudował jeden portyk, bo o pilastrach, które wzrastając od dołu sięgają samych wysokości kościoła, a lubo go przedzielił na dwie kondygnacye, ale uczynił takowe tak lekkie i nieznaczne, że nie psują bynajmniéj całości; Fuga przeciwnie utworzył na prawdę dwa piętra, to jest dwa portyki, z których jeden stanął na drugim. A każdy z nich ma osobne swoje kolumny i pilastry. Zrobił tedy rzecz ciężką, miglarną i niewspaniałą. Dzieje się w innych sztukach a najczęściéj nawet w poezyi i w muzyce, że ten sam motyw zrodzi z siebie to koncepcyą genialną, to jakiegoś niedorodka fantazyi.

Ale te niesmaki gdzieś się podzieją a pamięć tych ułomnostek rozpłynie z przed duszy, gdy wstąpisz do wnętrza przybytku; tu zewsząd ogarnia cię niewysłowiona grandezza i wielkość cicha, spokojna. Z jednéj i drugiéj strony olbrzymiéj nawy kroczą dumnym szeregiem kolumny jońskie z białego marmuru a tych kolumn jest trzydzieści sześć, a wszystkie promienią we wspaniałéj marmurowéj bieli. I szczęśliwie w téj chwili oświetlone były te ciche, majestatu pełne przestrzenie. Tam kędy się kończył zastęp kolumn spadała niby Bożą nawałnicą powódź światłości — w niéj płynął ołtarz wielki, a za nim widzisz, jakby przez przejrzyste glorie, wielką olbrzymią niżę kościelną.

A na tęczy a na ścianach nawy środkowéj mozaiki starochrześcijańskie, a pochodzące z piątego wieku, opowiadają naiwnie i serdecznie dzieje Pisma Ś-go. A patrz na ten strop — wykonał go znany nam arcymistrz renesansu ów *Giuliano da San Gallo* (**). On w tym stropie nie sadzi się bynajmniéj na wnęki (kassetony) wymyślnego przeróżnego kształtu — bo je uczynił prostokątne — ale w nich dokazał wielkiéj sztuki, bo je odział przepychem, a wspaniałością bogatą, a przytém również wysoką szlachetnością a wdziękiem niewypowiedzianego uroku.

(*) Zob. powyżéj str. 43.
(**) Zob. powyżéj str. 17.

Byłoby też czego długo prawić o mozaikach z piątego wieku, lub o mozaikach trybuny wykonanych przez *Jakóba della Turrita* (1288 do 1292), ale gdy mistrz ten już w Lateranie przemówił do nas skamieniałą poezyą a symboliką głębokiéj mądrości, więc raczéj spójrzyjmy na grobowiec kardynała *Consalvo* (Gonsalvus), który umarł w r. 1299. Zgadujemy więc już ze saméj daty śmierci, że pomnik ten skomponowała sztuka gotycka — a trybem jakim żyła w italskich ziemiach, a zwłaszcza w przedwiecznéj nadtybrowéj stolicy. Ten grobowiec powstał z ręki *Jana Cosmy*, tchnie przeto tym wdziękiem i urokiem, który jest cechą wszystkich dzieł téj rodziny artystów (Cosmatów). Pod baldakinem szczytowym spoczął Consalvo zasnąwszy niby lekkim słodkim snem. Zazdrościć mu tego snu — i téj ciszy błogiéj! — Uśmiecha się umarły starzec jakby niemowlę gdy o aniołkach marzy i o rajskich sadach i jabłuszkach złotych. Przy głowie stanął anioł i przy stopach stanął drugi niebiański braciszek duchem stulony w sobie. Oba skrzydlate zesłanniki strzegą z miłością umarłego, by hałaśne troski ziemskie, a biedy łkające żywota nie przerwały mu pokoju.



Fig. 128. **Anioł, dzieło Jana Cosmy r. 1299.**

Nasza *figura 128* przedstawia jednego z tych aniołów.

Przed kościołem ze strony presbiterium spina się w górę *obelisk*, co niegdyś przed tysiącami lat zrodził Egipt, ów stary a zacny mruk ludzkiéj historyi. Napis na podnóżu obeliska wypowiada uczucia syna nadnilowéj ojczyzny mówiąc, że mu było bardzo smutno i tęskno, póki musiał hołdować pogańskim świątyniom, ale, że obecnie się raduje i weseli służąc chwale Boga-Rodzicy. Ze strony zaś facyaty na obszernym placu stanęła kolumna dobrze już nam znana — boć to ona pochodzi z bazyliki Konstantyna, sąsiadującéj z Forum Romanum (*).

Jeszcze się rozpatrywałem w téj facyacie i w tym portyku i w tych nieszczęsnych skrzydlicach jego, gdy przystąpił do mnie custode zapraszając na oględziny starych mozaikowanych obrazów będących dziełem *Filipa Rusuti* z r. 1300, które doskonale widzieć można we wyższym przysionku portyku. I zaiste było w czém rozkoszować, te mozaiki tak są proste, niewinne, pacholęce, jak owa święta legenda opowiadająca powyżéj wspomniane dzieje założenia kościoła tego.

(*) Zob. T. V, str. 136 i nast.

Na jednym z tych obrazów widać w niebiosach okrąg niby okno otwarte — w nim Chrystus Pan i Boga-Rodzica pełną dłonią sypią na ziemię śniegi gęste, które już płachtą białą pokrywają szerokie pole. Na innym obrazie Liberiusz laską zakreśla na śniegu przyszłą świątynię, a obok niego stanął Jan pobożny wraz z małżonką swoją i otacza ich grono dostojników Kościoła i drużyna niewiast i dziatwy. Na innych obrazach widać wdzięczne architektury, które, wedle zdania bystrych krytyków (np. Burckhardta), żywcem przypominają malowidła pompejańskie. Lubo na takowe spostrzeżenia chętnie się godzę, nie umiałbym atoli dostatecznie wytłómaczyć owego klassycyzmu w epoce romantyczności pełnego rozkwitu — a to zwłaszcza w owym czasie, w którym nikt jeszcze ani przeczuwał skarbów malarskich pogrzebanych pod popiołem owych umarłych miast. Wypada może zgodzić się na zdanie tych, co przypuszczają jako w ówczesnym Rzymie, bogatym jeszcze w liczne zabytki starożytnego świata, zachowały się obficie na wzór dzieła dawnych artystów malarzy.

Prawda, że S. Maria Maggiore a więcéj jeszcze kościół Ś-go Jana Lateranu straciły swoje pierwotne bazylikowe formy; jednak gdy i w poprzednich tomach niniejszéj Podróży i teraz wśród wędrówek naszych po Rzymie często prawiliśmy o rozkładzie tych najstarszych domów Bożych więc mniemam, że już nabędziemy dokładnego o nich pojęcia jeżeli sobie dla uzupełnienia opiszemy jeszcze jednę bazylikę, którą na szczęście przekazały nam pradziadowe wieki. Ta bazylika jest wprawdzie skromnych wymiarów a wielce prostego rozkładu, zachowała atoli nie tylko ów dziedziniec (*atrium*) tak silnie charakteryzujący najdawniejsze bazyliki rzymskie, ale nawet we wnętrzu swojém stawia nam przed oczy ich urządzenie we wszystkich najważniejszych szczegółach swoich.

Tą bazyliką jest kościół *S. Clemente*, założony w porannéj epoce chrześcijańskich dziejów. Wszak według podania był on domem Ś-go Klemensa, który wstąpił na stolicę apostolską jeszcze w roku 91, więc za panowania straszliwego Domicyana, owego okrutnika, co pastwiąc się nad ludźmi i nad zwierzątkami miał się za wszechmocnego Boga. Wiemy też z pewnością, iż w r. 417, papież Zosimus w téj bazylice S. Clemente potępił naukę Pelagiusza.

Więc z korną myślą, a podniesioném uczuciem wstępujemy do téj praojcowéj świątyni.

Miéjmy na oku naszą *fig. 129* str. 52, będącą rzutem poziomym bazyliki S. Clemente.

Najprzód przez portyk *(prothyrion)* o kilku stopniach, spoczywa-

jący na czterech kolumnach, stajemy na dziedzińcu *atrium*, jak wiemy także *Paradisus* lub *Aula* zwanym. Tu mieściła się studnia *(Cantharus)*, będąca symbolem oczyszczenia duchowego — tu zatrzymywali się pokutnicy, na kolanach błagając pobożnych, by się modłami wstawiali za nimi. Wzdłuż całéj szerokości kościoła bieży wązki przysionek *(narthex)*, w którym gromadzili się w czasie nabożeństwa, katechumeny to jest ci, którzy się dopiéro gotowali do wstąpienia w rzeszę wiernych.

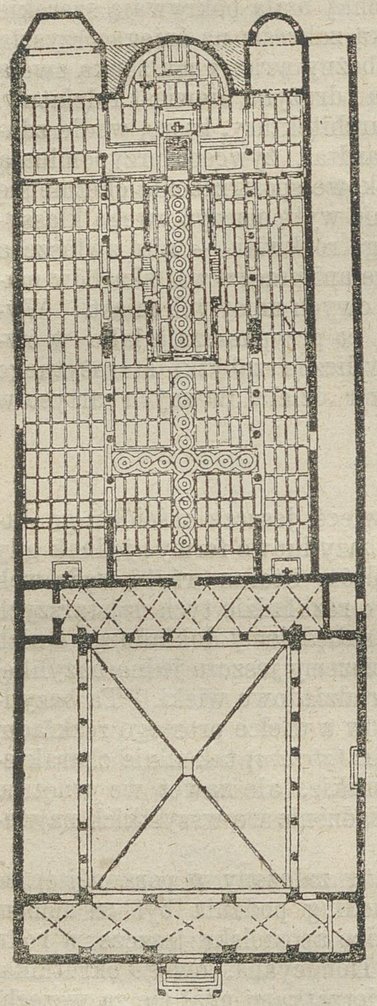


Fig. 129. **Bazylika S. Clemente.** Rzut poziomy.

Przeszedłszy progi saméj świątyni porównajmy nasz rzut poziomy 129 z *fig. 130* przedstawiającą widok wewnętrzny kościoła.

Widzimy trzy nawy utworzone przez kolumny a filary umieszczone w środku długości całéj przestrzeni. Te kolumny u góry nie łączą się prostym brusem, ale arkadami.

Nawa boczna po lewéj od wstępu, więc po prawéj wielkiego ołtarza jest szerszą, jako przeznaczona dla mężczyzn. Druga nawa boczna, będąca przeznaczona dla niewiast, jest nierównie węższa od pierwszéj.

Widzimy na obu figurach naszych jako posadzka (*area*) wyłożona w desenie płytami marmurowemi, tworzy krzyż w przodkowéj części nawy głównéj.

Ale arcy zajmujący jest *chór* (*chorus*), który się wraz z urządzeniem swojém w zupełności dochował aż do naszych czasów. Widzimy bowiem (na obu figurach) w dalszéj części nawy środkowéj przestrzeń prostokątną, wzniesioną nad posadzkę o dwa stopnie, jest ona ogrodzona w koło balustradą marmurową, wykładaną misternie a z wielkim wdziękiem w prześliczne rysunki. Ta przestrzeń — jak wiemy, przeznaczoną była dla niższego śpiewającego duchowieństwa i dla tego zwała się chórem.

W tym chórze spostrzegamy po lewéj (od wstępu) *ambonę* wysoko wzniesioną a przeznaczoną do odczytania Ewangelii, a po prawéj

pulpit służący do odczytania epistoły. Obok ambony lichtarz na *paschał*, który do dziś dnia utrzymuje się w obrzędach Kościoła (*).

W końcu chóru staje ołtarz pod baldakinem spoczywającym

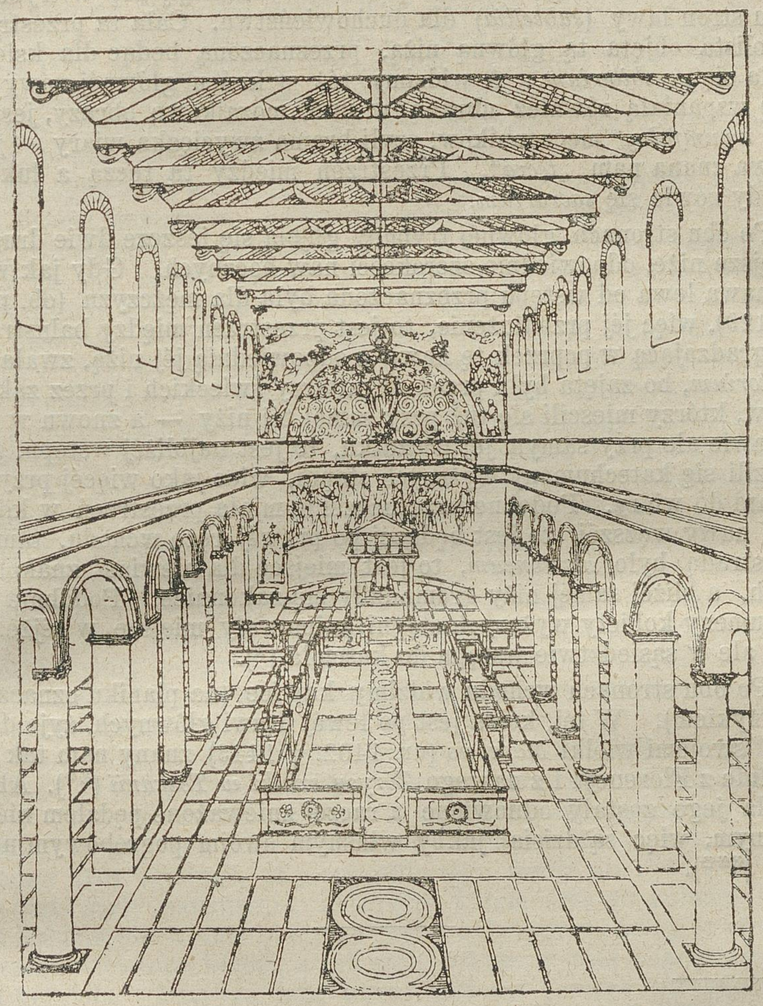


Fig. 130. **Widok wnętrza bazyliki S. Clemente.**

na czterech kolumnach. Opony zasuwane dodawały tajemniczéj

(*) *Paschał* jest ową znaną nam świecą wielkich wymiarów a z pięciu *granami* (kadzidłami); w Wielką Sobotę stawia się przy ołtarzu w stronie Ewangelii i zapala się we wszystkie uroczyste święta aż do Wniebowstąpienia Pańskiego, a to aż do odczytania Ewangelii.

uroczystości stołowi Pańskiemu (*ciborium*), a w najdalszéj głębi promieniowa trybuna, owa niża (*concha, absis, trybuna*), świecąca bogatą, złocistą mozaiką. W niéj na podniesieniu spoczął tron biskupa (*cathedra*). Obok tego krzesła półkolem zataczają się w trybunie z obu stron ławy (*subsellia*) dla duchowieństwa. Cała ta przestrzeń półkolista objęta tą główną niżą, przeznaczoną będąc dla księży, zwała się *presbiterium*. A widzimy téż w końcu głównéj nawy arkadę wspaniałą również ubraną w sute, mozaikowe obrazy, jest to „*łuk tryumfalny*“ męczenników, czyli brama zwycięzka wiary — jest to owa znana nam „*tęcza*“. Przestrzeń między tą tęczą a łukiem absydy zowie się *sacrarium*.

Po obu stronach głównéj trybuny głębią się jeszcze dwie drugie, mniejsze niże, odpowiednie szerokości naw bocznych. Gdy jak wiemy nawa lewa od wstępu przeznaczona była dla mężczyzn (ob. plan fig. 129), więc jéj przedłużenie, to jest przestrzeń między balustradą przegradzającą w poprzek tę nawę a odpowiednią jéj niżą, zwała się *senatorium*, bo zajęta była przez dygnitarzy świeckich i przez zakonników, którzy mieścili się tuż przy saméj téj niży — a znowu w téjże nawie ale przy samym jéj początku, to jest najbliżéj wstępu, gromadzili się katechumeny wyższych stopni, więc jako więcéj przygotowani do wiary. Podobne przeznaczenie miała przestrzeń w końcu owéj nawy węższéj, to jest będącéj po prawéj ręce wchodu, tam za balustradą było *matroneum*, to jest miejsce dla niewiast znakomitszych, a bliżéj saméj niży gromadziły się zakonnice. Podobnie katechumeny kobiety wyższych stopni zajmowały miejsce w téjże nawie, ale w sąsiedztwie wstępu do kościoła (*).

Po obu stronach wchodu widzimy kaplice (na planiku oznaczone krzyżykiem). W téj, która jest po lewéj drzwi głównych, żyje dziełami swojemi wielki *Masaccio* (ur. 1402, † 1443) znany nam tak dokładnie z Florencyi i z naszego *Zarysu sztuki w Toskanii* (**). Ale te dzieła jego zostały odnowione a raczéj znieważone pędzlem niepoczesnym, więc są dzisiaj jakby własnym swoim pogrobowym upiorem (***).

(*) Porównaj ten opis szczegółowy bazyliki S. Clemente z zarysem ogólnym bazylik w Tomie II, w przyp. str. 13 i następne.

(**) Zob. T. III, str. 223 i T. IV, str. 39.

(***) Co do kościoła *S. Clemente* należy tu dodać, że w roku 1858 natrafiono przypadkowo na podziemia tego kościoła. Długoletnie prace nad ich uprzystępnieniem wykazały istnienie dość dobrze zachowanego kościoła z trzech naw, pochodzącego prawdopodobnie z czwartego wieku. Odnaleziono tu téż ciekawe i pouczające starochrześcijańskie freski, pochodzące w części z siódmego, w części z ósmego i dziewiątego wieku. Stanowią one cenny materyał do poznania sztuki bizantyjskiéj i jéj stosunku do późniejszego rozwoju nowszego malarstwa. — St.

Odprawiliśmy tedy, jak mniemam, już dokładnie rzecz o starorzymskich bazylikach.

Wiemy atoli, że współcześnie owa dawna architektura budowała niekiedy jeszcze świątynie centralne, to wielokątne, to okrągłe. Otóż budowle téj formy mogły miéć trojakie przeznaczenie, bo albo były wprost kościołami, kaplicami (*), albo byli chrzcielnicami (baptysteria (**), albo kaplicami grobowemi. Przecież Rzym, istne Muzeum dziejów ludzkich, przechował jeszcze jedno dzieło tego kształtu, mające znaczenie kościoła, ale tak oryginalne, tak nadzwyczajne, żeby się nie godziło pominąć je milczkiem.

Na ogłuchłym a niegdyś wiekosławnym pagórze Caelius, na ustroniu cichém, samotném, milczącém widzisz budynek szarobury, okrągły, podsadzisty a zasępiony, niby zsiwiała twierdza wojenna, co dziś na pół śpiąca marzy w pokoju o dawnych przechwałkach, o gwałtach krwawych. Jest-to *S. Stefano Rotondo* (***). Wszak po naszych wędrówkach cmentarnych wśród ruin starorzymskich (****), spotkaliśmy się już z tym budynkiem tak dziwacznym, tak zagadkowym, iż przez długi czas uchodził za przybytek pogański; jednym zdawało się, że był niegdyś poświęcony Bachusowi, innym znów, że dźwignął się na cześć skocznemu, kosmatemu Faunowi, lub stokroć od niego gorszemu cesarzowi Claudiusowi, aż w nowszych czasach stanęła pewność, iż jest dziełem rąk chrześcijańskich, zwłaszcza z najpierwszych, najdawniejszych czasów.

Uważmy naprzód architekturę jego. Gdy wejdziemy, wewnątrz obaczymy mur obwodzący niby walcem przestrzeń kolistą. W niéj znowu kołem mniejszém stanęło dwadzieścia kolumn dźwigających rodzaj kopuły — a w środku tego koła utworzonego przez te kolumny wznosi się ołtarz wielki, który sam naśladujący świątniczkę, spina się na kolumnach piętrami w kilka kondygnacyj.

Znać więc, iż całość dość dziwnego pomysłu, a wrychle dostrzedz można, że ona pierwotnie była jeszcze nierównie fantastyczniejsza. Bo w owym murze obiegającym w koło przestrzeń, będącym obecnie ścianą zewnętrzną kościoła, widać wmurowane 34 kolumn. Nie trudno tedy zgadnąć, iż pierwotnie tego muru nie było, i że te 34 kolumn stały samoistnie, obiegając kołem owe 20 kolumn, i że te 34 kolumn pierwotnie otoczone znowu były murem, który je obwodził jeszcze większém kołem, a tak stanowił pierwotnie ścianę zewnętrzną kościoła. Dziś ten mur wprawdzie się jeszcze utrzymał, gdy atoli obejście między nim a ścianą teraźniejszego kościoła jest od góry bez pokrycia, które od dawna spadło, więc téż obejście takowe

---

(*) Jak np. S. Fosca na Torcello pod Wenecyą (T. II, str. 22) i kaplice obok Ś-go Jana w Lateranie.

(**) Ś-go Jana we Florencyi (T. III, str. 230) i w Pizie (T. III. str. 315).

(***) Na planiku fig. 108 T. V, str. 31, S. Stefano Rotondo oznaczony przez *10*.

(****) T. V, str. 229 i nast.

nie stanowi obecnie już części kościoła, lecz zawiera w sobie ogródki, dziedzińczyki i przeróżne drobne zabudowania.

Łatwo sobie tedy w myśli wystawić koncepcyą fantastyczną, wybujałą starego budownika. Ściana kościelna zataczała się kołem — wewnątrz téj przestrzeni — w pewnéj odległości od téj ściany owe 36 kolumn obiegały koło mniejsze — w niém znowu tworzyło jeszcze mniejsze koło 20 kolumn — a dopiéro w środku jego, więc w środku całéj przestrzeni mieścił się ołtarz. Słusznie tedy krytycy uważają ten kościół za pięcionawowy, w którym atoli nawy obiegają koło, a którego średnią nawą jest owa środkowa przestrzeń kolista z ołtarzem.

Rzekliśmy, że od dawna spadło sklepienie, które niegdyś pokrywało obejście między teraźniejszą ścianą kościoła, a ową ścianą pierwotną zewnętrzną; otóż pozostałe ślady dowodzą, jak owe sklepienie było dokonane w sposób arcy oryginalny a misterny. Jakoż widać, iż się składało z naczyniek glinianych, wewnątrz próżnych, kształtu podłużnego, a żłobionych na zewnątrz w ślimaka, by się szczelnie nawzajem wapnem chwytały. Wszak podobnym trybem sklepione są budynki współczesne w Ravennie (San Vitale), gdzie używano do sklepienia ganków w kształcie urn, które pionowo jedne w drugie wkładano. Sklepienie takowe odznaczające się dziwną lekkością, było wielce wygodne, bo nie rozpierało murów zbytniém brzemieniem. Téj konstrukcyi atoli nie miéjmy za jedno z owym sposobem sklepienia, używanego dziś często na zachodzie (zwłaszcza w Paryżu) — bo wprawdzie i tam budują sklepienia z cegieł pustych w sobie, ale takowe są wycinkami kuli. Widać tedy, że zasada w tych nowoczesnych sklepieniach jest inna, bo główny ich cel jest, aby osięgnąć zwłaszcza w budowach świeckich największą ile być może płaskość sklepienia, a to dla oszczędzenia miejsca.

Nie rozprawiając już o kapliczkach dość oryginalnie urządzonych w tym kościele S. Stefano Rotondo, rzućmy tylko jeszcze naprędce wzrok nasz na te straszliwe malowania, grożące nam ze ścian jego. Zaiste spójrzyjmy mimochodem na te obrazy i czém rychléj ztąd uciekajmy, bo te ich okropności a zgrozy ohydne mogłyby się nas na długo czepić, i męczyć dniem a straszyć nocą.

Antonio Tempesta, mistrz świetnéj sławy (ur. 1555, † 1630) i *Niccola Circignano* (ur. 1519, † 1591), zwykle zwany *Cavaliere dalle Pomerance*, albo po prostu *Pomerancio*, wykonali te obrazy, jakby na umizgi do okropności a ohydy piekielnéj — są to sceny stawiające na żywe oczy katusze i okrucieństwa zadane męczennikom świętym. Tu ćwiertują żywcem drgające, krwią spluskane ciało — tam postać kwitnąca dziewicy, ochłoniona żarłocznym płomieniem — ówdzie zwierz dziki zębcem szarpie wnętrzności żyjącego jeszcze i sobie przytomnego starca — a tak daléj a daléj. Te sceny są katuszą dla samego widza i nad nim się bestwią i pastwią. Te obrazy malowane naprędce pędzlem znać chybkim, śmigającym a wprawnym, ale

oddychają takim szczerym naturalizmem, taką realistyką, że one jakby majaki febralne przejmują gorączką a mrozem.

Już byłem ubiegł duży kawał drogi — już odetchnąłem powietrzem wolném, powietrzem Bożém, a jeszcze mię ścigały jak zmory, jak jędze złośliwe owe zgrozy, a strachy z piekła rodem. Zażegnałem je w końcu pytaniem, jakiém prawem one się przedarły w dziedzinę nadświatną ideałów a w niebo artystycznéj piękności?

Mniemam, że przedmioty tego rodzaju, a malowane z tym surowym, szczerym naturalizmem nie nadają się do domu Boga, nieskończonéj miłości a miłosierdzia bez granic — że nie przystają do przybytku wiary, co wlewa balsam pokoju w rany serca, utula palące męki duszy. Jest téż rzeczą pewną, że takowe malowania chybiają saméj istocie sztuki. Bo piękność, będąc uzmysłowieniem idei, przedstawia człowiekowi jego własną a najzacniejszą, najwyższą treść — więc go wznosi powyżéj jego powszedniéj natury, wznosi go po nad zwykły, codzienny jego stan. Lecz okropność zrodzona fantazyą artysty, okropność sama przez się, przejmująca współczuciem widza, czyni go samego jakoby przedmiotem tych widzianych okrucieństw a mąk — a tak, zamiast go podnieść, wywyższyć, przygniata go, przyciska, jakoby zabójczém brzemieniem. Takowe obrazy, niby patologiczne, zawsze będą nierozwiązaną dysharmonią! Niechaj artysta, poeta, wprowadza w dzieło swoje okropności, szpetność, ohydę, zbrodnię, ale niechaj ją zarazem pokona i rozwiąże, wyższą ducha ideą. Niechaj ta idea, jako wiekuista, tryumfuje nad onemi strachami, jako nad czynnikiem doczesnym, przemijającym, a wtedy dopiéro właśnie te okropności tém więcéj spotęgują i rozpromienią majestat ducha — one przestaną być tonem fałszywym, a rozpłyną w harmonii całości. Wszak to podobnie w znakomitych kompozycyach muzycznych, dysharmonie pokonane spływają w morzu ogólnéj harmonii. Jeżeli obraz męczeństwa tak przez artystę będzie ujęty, iż widz obaczy w męczenniku nieskończoną przewagę i wiary i prawdy wiekuistéj nad cierpienia cielesne, doczesne — jeśli obaczy, jako te katusze przezwyciężone, pokonane, mając znaczenie jedynie podrzędnego czynnika, służą tylko jako środek wywyższenia idei świętéj, uosobionéj w postaci męczennika — wtedy zaiste i duch widza sam się wzmoże, a uniesie tryumfem nad rzeczy doczesne. Artyści zaś w S. Stefano inaczéj sobie radzili. Dla nich głównem zadaniem niesłychane męki, katowskie mizdrzenie się do ciał dygoczących, do krwawych, uciętych, a jeszcze gramolących się członków ludzkich — więc przebrzydła ohyda, okropność, mrowiem przechodząca ciało samego widza, jest ich wieńcem i zasługą.

Tak rozpatrzyliśmy się dostatecznie, jak mniemam, w starochrześcijańskich budowach Rzymu. A mając w niniejszym ustępie obecnego tomu głównie na względzie rozwój architektury w wieczystéj stolicy, zwróćmy w téj mierze choć przelotem baczność naszą na stulecia następne (*).

(*) Prawda! Dla właściwego zadania niniejszéj książki wystarczy dotychczasowe rozpatrzenie się nasze w najdawniejszych kościołach Rzymu. Brak téż czasu nie pozwala nam rozwodzić się nad licznym szeregiem przybytków świętych wielce zkądinąd ważnych. Nie mogę atoli przenieść na sobie bym choć słówkiem nie złożył hołdu jeszcze kilku rzymskim świątyniom i nie zwrócił na takowe uwagi zwłaszcza ziomków odwiedzających wieczysty gród.

Basilica S. Lorenzo fuori le mura (za miastem). Składa się z dwóch części pochodzących z dwóch oddalonych od siebie epok. Część starsza (z VI wieku) stanowiąca dzisiejsze presbiterium jest wielce zajmująca. Zwyczajem wschodnim u góry lodzie — chór — ambony — cudownéj piękności paschał — tron biskupi. — Ułomy architektoniczne ze starorzymskich czasów a prześlicznie rzeźbione, tu są na hazard spajane przez owe wieki ciśnione ubóstwem materyalném i artystyczną biedą.

Basilica S. Pietro in Vincoli. Rzut poziomy podobny do planu Ś-go Pawła fig. 123 str. 39. Dwadzieścia kolumn doryckich, które widzimy w téj bazylice S. Pietro były zapewne wzięte ze starorzymskiego budynku, one są dowodem, iż architekci w staréj Romie zwłaszcza w późniejszych czasach nadawali kolumnom smukłość wbrew przeciwną ich charakterowi poważnemu. Jakoż najdawniejsze kolumny doryckie mają średnicę wyrównywającą $^1/_4$ części wysokości, późniéj ta średnica była $^1/_6$ — w kolumnach zaś w S. Pietro in Vincoli średnica równa się $^1/_8$ wysokości.

Basilica S. Agnese. Tutaj spotykamy również lodzie tak rzadkie w zachodnich krajach zwłaszcza, że w téj bazylice takowe galerye nie tylko biegną wzdłuż ścian podłużnych, ale łączą się galeryą na boku wstępnym. Ten pomysł sprawia widok arcy malowniczy mimo braku profilowania, niedostatków gzymsów i t. d.

Basilica S. Martino ai Monti. Poniżéj głównego kościoła mieści się starsza świątynia, a poniżéj takowéj trzecia najstarsza, z IV wieku.

W mroku szarego oświetlenia, spostrzegasz stare malowania wesołe i gipsowe arabeski fantastyczne, przypominające ornamentyki pompejańskie.

Basilica S. Prassede. Pod względem architektonicznym jest arcy zajmującą. Jest ona wprawdzie jeszcze surowych, pacholęcych form, ale rozkładem i rytmicznością przepowiada jakby wróżbita kościół S. Miniato al Monte pod Florencyą, zaprawdę jedną z najcudniejszych świątnic, które widzieliśmy w Podróży naszéj (ob. fig. 58 i 59 i opis jéj T. III, str. 195 i nast.

Przywodzę jeszcze niektóre ważne bazyliki jako S. Sabina (V wiek), *S. Prisca, S. Giorgio in Velabro* (VII wiek), *S. Niccola in Carcere, S. Maria in Cosmedin* (o tych dwóch ostatnich mówiliśmy już powyżéj (T. V, str. 180 i 192). Dodajmy jeszcze *Araceli* na górze Kapitolińskiéj i *S. Bartolomeo* na wyspie Tybrowéj współczesne Bolesławowi Chrobremu.

Mówiliśmy właśnie nieco powyżéj (str. 55), iż starochrześcijańska sztuka, budując także przybytki centralne, niektórym z nich nadawała znaczenie kaplic grobowych. Do najcelniejszych pomników tego rodzaju należą kościoły grobowe w Rawennie. Gdy atoli nie odwiedziłem Rawenny tak ważnéj dla artyzmu (T. II, str. 137), zatém odsyłam ciekawszego czytelnika do dzieła p. Quasta, wielce znakomitego w téj mierze, wyjaśniającego rzecz atlasem doskonałym (Die altchristliche Bauwerke von Ravenna vom V bis IX Jahrhundert). Ale i wieczysty Rzym zachował nam budowę centralną będącą kościołem grobowym. Jest-to kościół *S. Constanza* z roku 350. We wnętrzu tego okrągłego przybytku stanęły kołem 12 par

Chciejmy teraz obaczyć rozwój architektury w Rzymie w następujących jéj epokach.

Wiemy, że średnie wieki przeszły przez Rzym tak łzawą historyą, że architektura podobnie jak i inne rodzaje sztuki, będące córami błogiego szczęścia i pokoju, nie zdołała urość i wzmódz się pełnym, zdrowym oddechem.

Nadto styl bazylikowy tak się wkorzenił na gruncie przedwiecznego grodu, jako na ojcowiznie swojéj, że okres stylu romańskiego przeszedł po stolicy wieczystéj, nie zostawiając po sobie znakomitych pomników architekury — jednak za to w téj epoce ornamentyka rozbujała przecudownym choć skromnym a sobie właściwym kwiatem. Była to rodzina *Cosmatów*, która, zbierając po zwaliskach starorzymskiego przepychu lśniące okruchy kosztownych a różnobarwnych marmurów, z nich składała arcy uroczym deseniem ambony, konfesyonały, balustrady, ołtarze, grobowce i zdobiła wdzięczną wielce fantazyą kaplice i świetlice panków, krużganki, dziedzińce klasztorne (np. wspomniany powyżéj dziedziniec Laterański Św. Pawła). Gdy Cosmatowie genialnością zajaśnieli zrazu już w połowie XII wieku, dla tego ich dzieła z tego czasu odznaczają się smakiem romańskiéj epoki, ale ten smak jest w nich tak pełen wdzięku, żeby się zdawało, iż pochodzą z okresu renesansu. Przecież, gdy ta znakomita rodzina przez cztery pokolenia, bo jeszcze po przez całe XIII stulecie, pracuje, oczyniając świat lubym misternym talentem — zatém późniéj z nastaniem okresu gotyckiego, Cosmatowie naginają się chętnie do jego stylu, komponując sobie z gotycka, jak tego dowodem znany nam grobowiec Consalvo w kościele S. Maria Maggiore. Lubo historya téj rodziny nie jest jeszcze wyjaśniona, wiemy jednak, iż najstarszym jéj praszczurem był *Lorenzo Cosmate*, a po nim występują jego synowie, wnuki i prawnuki, jako: *Giacomo, Lucca, Giovanni, Adeodato* i inni (*). Jeżeli, jak już tyle razy mówiliśmy, styl gotycki nie przypadł do serca ludów italskich, tém mniéj jeszcze mógł on się przyjąć na gruncie Romy, będącéj przecież gniazdem stołecznem a pradziadową ojco-

---

kolumn — każda para kolumn połączona kawałem osobnym belkowania (podobne motywum widzieliśmy w pałacu Brera w Medyolanie T. III str. 26 i nast., ale tam styl choć baroko tchnie wdziękiem i wykwintem), na tych belkowaniach dźwigają się ciężkie arkady. Po nad temi arkadami ściana okrągła niby walec otacza u góry całą przestrzeń. Na dole zaś w koło owych 12 par kolumn obiega obejście pokryte ciężkiém kolebkowatém sklepieniem. Lubo wejrzenie téj całości jest grubaszne i surowe, słusznie atoli historycy sztuki przypominając grobowce centralne pogańskiego Rzymu (np. Augusta, Hadryana, Metelli), widzą w tych starochrześcijańskich kaplicach grobowych konanie pogańskiéj a rodzenie się chrześcijańskiéj architektury. Bo gdy owe grobowce pogańskiego Rzymu istnym zmysłem starożytnym na zewnątrz się zwracają, chrześcijańskie niby patrzą w siebie tonąc jakby dumaniem duchowém we wnętrzu swojém.

(*) O rodzinie téj mówiliśmy T. IV, str. 22.

wizną klassycznéj starożytności. Gotycyzm był tu zawsze wskróś gościem obcym a cudzoziemskim przybyszem. Tak się stało, iż ściśle mówiąc, jeden tylko jest kościół w Rzymie, bo *S. Maria sopra Minerva* — zbudowany wedle prawideł gotyckiéj architektury. Prawda, że w Assisi przesławny kościół gotycki stanął bardzo wcześnie, bo on założony będąc w roku 1230, już w roku 1253 był poświęcony — prawda, że ten przybytek wzniósł się w pełnéj chwale swojéj, ale chciejmy pamiętać, iż i ten kościół nie jest kompozycyi mistrza włoskiego, że jego budownikiem był cudzoziemiec, a jak niektórzy twierdzą, architekt francuzki. Bo wiadomo nam, że gotycyzm zrodził się na wschodzie północnéj Francyi, poczém przeszedł do Anglii, gdzie nie rozwinął bynajmniéj z całą logiką następstw swoich, i że późniéj przeniosłszy się do Niemiec, dopiéro roztoczył do ostateczności najwyższą treść w sobie objętą. Nie byłem wprawdzie w Assisi, jednak z rysunków kościoła S-go Franciszka dokładnie poznać można, że i w téj budowie formy i proporcye gotyckie uległy rodzimym poczuciom włoskim. Mimo to, kościół ten stanowi chwałę gotyckiéj architektury we Włoszech, a jest zarazem jedném z najważniejszych muzeów sztuki malarskiéj, bo przecież w nim Cimabue i Giotto zostawili bogate dzieła pędzla swojego (*).

Ale przedewszystkiém pamiętać należy, iż chwała artystyczna, którą promieni Rzym, mniéj pochodzi z dzieł średniowiekowéj sztuki, ale raczéj płynie z dwóch innych epok, a mianowicie z czasów starochrześcijańskiego artyzmu — powtóre z okresu nowożytnéj sztuki, czyli z czasów renesansowych i właściwego odrodzenia.

Już w okresie wczesnego renesansu powstawały w Rzymie budynki wysokiéj wartości, ale one winny byt swój florenckim a nie rzymskim mistrzom-budownikom. Tak pracuje i komponuje w stolicy chrześcijaństwa *Antonio Filarete* (**) i *Giuliano Majano*. Wszak ten Giuliano buduje ów tak uroczysty a pełen ogromnych rozmiarów a republikanckiéj powagi *pałac Wenecki*. A tworząc w nim dziedziniec o przysionkach otwartych, dowiódł, iż nie darmo studyował znaczenie porządków klassycznych i potęgowanie się stylowe piętr w starorzymskim teatrze Marcella (***). W téj epoce odznacza się jeszcze trzeci mistrz florencki, bo *Baccio Pintelli*, którego talentom sercem całém zaufał zacny papież Syxtus IV (od 1471 do 1484 r.).

Niezadługo jednak nadszedł czas chwały tak promiennéj, o ja-

(*) Wiadomo, że kościół w. Franciszka w Assyżu składa się rzeczywiście z dwóch kościołów. Jeden z nich, to jest dolny, zbudowany jest w stylu romańskim, nad nim wznosi się drugi w stylu ostrołukim.

(**) Zob. T. III, str. 55.

(***) Na naszéj mappie Rzymu fig. 108 T. V, str. 31 pałac Wenecki oznaczony liczbą arabską 7.

kiéj dawniéj nikt nie zamarzył. Ten Rzym, który był za dziejów starożytnéj ludzkości świata stolicą — ten Rzym, który po Chrystusie promienił jako wielki ołtarz chrześcijańskiéj wiary, miał się stać jeszcze ogniskiem najwyższéj artystycznéj piękności. Tę trzecią koronę chwały włożył na skronie nieśmiertelnéj, wiecznie odradzającéj się Romy wielki papież *Juliusz II* (della Rovere, od 1503 do 1513). A obok niego stanął w pamięci ludzkiéj jego następca, może mniéj wzniosły, mniéj wielki, jednak pełen okazałéj świetności *Leon X* (Medici, od 1513 do 1522). I nastała na świat pora, która pojawia się tylko raz jeden w kilkunastu wiekach. Wszak od czasów Periklesa i Fidiasa dzieje nie zaznały okresu tak wzniosłego dla sztuki, jakim były czasy tych dwóch papieży. Co urosło, wykwitło pod promieniem a ciepłem ich geniuszu, toć jest chwałą a duchowém weselem świata, a przez długie wieki będzie jego uzacnieniem a pociechą w złych chwilach upadku i poniżenia.

Wielki czas ów na szczęście wieku zrodził i wielkich ludzi — a to, niestety, nie zawsze się iści w dziejach! A stało się naówczas, co bywa niekiedy w historyi, iż jeden wielki człowiek jakby potęgą magnetyczną odgaduje, przeczuje drugich braci sobie po duchu. Juliusz II, mąż o orlim poglądzie, z myślą światlistą, błyskawiczną, z wolą jak grom potężną — wrychle jasnowidzeniem duszy przejrzał wskróś współczesny mu świat i odgadł w nim wielkich ludzi. Zajaśniały światłością około niego artystyczne gwiazdy pierwszego rzędu — a wśród nich świecił w całéj pełni *Michał Anioł Buonarotti* i *Rafael Sanzio d'Urbino*. O działaniu twórczém jednak tych nieśmiertelnych mistrzów mówić będziemy poniżéj, gdy nam przyjdzie wspomnieć o najwyższym rozkwicie malarstwa w Rzymie. Teraz atoli miéjmy na baczności rozwój architektury, będący przeważném zadaniem obecnych opisów naszych. Przecież pod tym względem już wywiązałem się po większéj części z tego obowiązku mojego. Jakoż, rozwodząc się powyżéj nad nowoczesnym kościołem S-go Piotra, nie tylko opisałem dostatecznie to najwyższe dzieło architektury nowożytnéj, lecz zarazem rozwijając dzieje téj budowy przedstawiłem cały szereg owych mistrzów-budowników, będących uosobionym wyrazem a chwałą najświetniejszą tego czasu.

Należy nam przeto jedynie jeszcze dopełnić wiadomości o ówczesnéj architekturze.

Wielka — bardzo wielka była to epoka, która rozpoczyna się z XVI stuleciem, więc téż sztuka budowania będąca po wszystkie czasy symbolem treści duchowéj, komponuje na stopę wielką, majestatu pełną. Znakomici mistrze tego okresu tworzą budynki okazałym, wzniosłym stylem, a to nawet wtedy, gdy były małych, skromnych wymiarów w przestrzeni.

Ten okres, jak wiemy, jest czasem późniejszego, najwyżéj rozkwitłego renesansu, różniącego się dobitnie od stylu renesansu *wczesnego*. Jakoż renesans *późniejszy*, rozkwitły, bierze rzeczy

głębiéj, poważniéj; bo lubo i on nie nadaje szczegółom naprawdę znaczenia konstrukcyjnego, przecież wymyśla już choć pozorną ich potrzebę, i udaje, jakoby one były logicznym wypadkiem konieczności technicznéj. On nie ubiega się o malowniczość w budynkach, a przytém, nie licząc już wcale jak tamten wczesny renesans na ornamentykę bogatą, dba raczéj o prostotę, o wielkość, wzniosłość i swobodne pomysły, a zwłaszcza o harmonią proporcyi. A swoboda fantazyi mogła już wtedy rozwinąć pełne loty swoje, bo na miejscu kolumn, wymagających ścisłego rozkładu a krępujących wolność koncepcyi, nastały filary i sklepienia, które już dozwalały na bujanie wolne wyobraźni. Idzie atoli na najwyższą chwałę mistrzów-budowników ówczesnych, że wrodzony im artystyczny zmysł i prawdziwie genialny takt wstrzymywał ich od nadużycia téj wolności miarkując ich fantazyą (*).

W Rzymie staje na reju téj epoki renesansu późniejszego *Bramante* z Urbino, właściwie *Donati Lazari* (ur. 1444, † 1514); po nim pojawia się wielki mistrz *Rafael Sanzio* (ur. 1483, † 1520); następnie *Baldassare Peruzzi* (ur. 1481, † 1536); malarz *Giulio Romano* (ur. 1492, † 1546), młodszy *Antonio da san Gallo* i inni. O tych mistrzach w części już prawiliśmy w różnych porach, — w części o nich jeszcze mówić będziemy.

O Bramantym wspomieliśmy dwakroć powyżéj, bo w Medyolanie i w tomie niniejszym opowiadając dzieje budowy kościoła Ś-go Piotra (**).

Wzniosły duch Juliusza II, uznał w nim godnego sobie sprzymierzeńca. Wielki papież i wielki artysta połączyli się jakby ślubem, by dokonać wielkich rzeczy.

Bramante często nie przestawał na wystawieniu jakiegoś wspaniałego, osobnego budynku, lecz pojmując rzeczy na wspaniałą stopę, pragnął stworzyć całą przestrzeń artystyczną, i otoczyć budynki dziełami swojéj twórczéj fantazyi, a tak wywołać cały osobny świat architektonicznéj piękności. Żal serdeczny bierze, że te pomysły — tak ogromne a wspaniałe nie doszły w rzeczywistości. Bramante jednak stanowi epokę w dziejach Rzymu; on mu nadał artystyczny charakter właściwy i zaszczepił wszędzie smak swój, budując po klasztorach i w Watykanie i stawiając świeckie pałace. Pałac *Cancellaria* jego kompozycyi jest, śmiałbym rzec, najcudowniejszym ze świeckich budynków w Rzymie. Być może, że on w porównaniu do późniejszych wybujałych, sutych architektur zdaje się za skromnych, za prostych form, przecież trudno z wyższém mistrzowstwem stworzyć stopniowanie się coraz lżejsze pięter, a zestroić je wyższą muzykalną harmonią. Również pałac *Giraud* (*), lubo skromnych wymiarów, jest arcydziełem architektury. Podobnie istnym kwiatem sztuki jest owa kaplica niby świętniczka okrągła w dziedzińcu klasztornym przy *S. Pietro in Montorio*.

(*) Zob. Burckhardt l. c.
(**) Zob. T. III, str. 19 i T. VI, str. 16.

O Rafaelu, jako o mistrzu-budowniku poniżéj mówić będziemy; teraz wspomnijmy, iż uczeń jego *Giulio Romano* jest może jeszcze większym architektą niż malarzem. On objawia wzniosłość geniuszu swojego zwłaszcza tém, iż w drobne co do wymiarów budynki umie tchnąć wielkiego ducha.

Giulio Romano późniéj przenosi się do Mantuy, kędy książę Gonzaga obsypuje go dowodami swojéj przyjaźni. Tam téż mistrz tworzy wiele nieśmiertelnych dzieł, lecz najwyższą koroną jego chwały jest pałac *del Te* (**).

Wrychle atoli przeminął ów wielki okres sztuki — przeminęli owi wielcy budownicy złotego wieku, a słabiéj, a słabiéj biły pulsa artystycznéj twórczości w szkole owéj, którąśmy szkołą teoretyków czyli *właściwego odrodzenia* nazwali. Wiemy téż z poprzednich rozpraw naszych (***) jako tak długo żyjącego *Michała Anioła* geniusz stwarzał dzieła najwyższego podziwienia godne, a stwarzał je jak wiemy genialnością samodzielną, zuchwałą, jemu tylko właściwą. Następcy jego nie będąc obdarzeni jego tytaniczném natchnieniem, a jednak naśladując jego samowolność, zwichnęli formy artystycznéj piękności, czyniąc je wyrazem swojéj, wydziwiającéj, osobistéj, szukającéj efektów fantazyi — a tak zradzają styl barocco (****).

Mówiliśmy téż już, jak to szeroko a przeważnie w Rzymie rozgospodarzył się barokizm. Nie wspominając już o innych jego dziełach, przywodzimy sobie na pamięć facyatę S. Piotra przez Karola *Maderny* (ur. 1556, † 1639) i ołtarz wielki *Berniniego* (ur. 1598, † 1680). Najokazalszymi, najświecistszymi przedstawicielami jednak tego stylu są kościoły OO. Jezuitów w Rzymie.

Pierwszy z nich jest *Il Gesu*, rozpoczęty w roku 1568 wedle planu *Vignoli* (ur. 1507, † 1573). Wiemy, że Vignola należy jeszcze do owéj epoki teoretyków, którzy się na palcach wyuczyli stosunków liczebnych starożytnéj architektury, więc téż on z całą trzeźwą, sobie przytomną prozą budował ten kościół. Jednak ta proza, lubo z chłodnego rozumu płynąca, lubo bez płomienia zachwytu z góry, występowała na świat przeczysta, nieskalana żadnym

(*) Dziś pałac ten znany jest pod nazwaniem Palazzo *Torlonia*, bo przeszedł na własność księcia Torlonia. — St.
(**) Właściwie *Tajetto*, od miejscowości położonéj tuż pod Mantuą, w któréj Giulio Romano ten pałac wybudował i wspaniałemi freskami upiększył. — St.
(***) Zob. T. III, str. 240 i nast. i T. IV, str. 60 i nast.
(****) O tym stylu mówiliśmy już w wielu miejscach, zwłaszcza T. I, str. 182, 266, T. III, str. 26, T. IV, str. 70 i nast.

grzechem, była poprawną aż do pedanteryi szkolniczéj. *Vignola* atoli, doprowadziwszy budowę kościoła po główny gzyms, umarł *Giacomo della Porta* (ur. 1541, † 1604), barokista w całém znaczeniu, jął się dalszéj budowy. Więc powyżéj architektury trzeźwéj, rozsądkowéj Vignoli, dokazuje, swawoli sobie barokizm, sadząc się na niestworzone linie a wydziwiające formy. Tutaj więc doskonale się wyuczyć możesz różnicy między dwoma owemi stylami, wręcz przeciwnemi, które od siebie przedziela ów gzyms.

Kościół *S. Ignazio* wzniesiony w drugiéj połowie XVII wieku jest również przeważném dziełem tego stylu. Facyatę skomponował *Algardi*, a *Ojciec Grassi*, sam będąc architektem, z dwóch planów podanych przez malarza Domenichina złożył sobie dowolnie trzeci, wedle którego już wykonano pozostałe części kościoła (*).

Wielka powaga, zamożność i znaczenie w świecie Ojców tego zakonu, ich obszerna nauka, świetność talentów, zamiłowanie i zdolność do sztuk wielu jego członków, były powodem, iż kościoły jezuickie zajaśniały nadzwyczajném bogactwem, blaskiem uderzających przystrojów, kosztownością wątku i artystyczném, doskonałém wykonaniem; więc téż nie dziw, że wrychle po wszystkich krajach katolickich stawiano kościoły wedle owych dwóch pierwowzorów rzymskich, i że téż dla tego stały się tak wielce ważnym czynnikiem w dziejach architektury (**).

Wszak w Krakowie i po całym naszym kraju znajdziesz nie mało świątyń z owéj epoki, które są istnym odgłosem a wiernem odbiciem tych dwóch rzymskich kościołów. Jakoż często widzimy u nas rozdzielenie facyaty na dwie kondygnacye, z których każda pyszni się osobnym i sobie właściwym porządkiem kolumn. Szczyty samowolne, krygowane u góry — kopuła to mniéj, to więcéj kształtna, — wewnątrz na sklepieniach kościelnych obrazy, które często występują z ram swoich, to powiewną szatą swoich figur, to obłokiem wykipiającym po za pasy sklepienia. Podobne rozbujanie się malowideł i rzeźb widzimy i po ołtarzach i po belkowaniu kościelném; — tam świecą blaszane promienie złote — błyszczą światłością drewniane aureole, wieszają się chmury bez względu na architektoniczne formy, będące ich tłem. Szczyty na ołtarzu niby ułamane, wywijane kolumny w śrubę kręcone, lub téż z przesadzoną entasis (to jest owe nabrzmiewanie kolumny w środku jéj wysokości) a w ukryciu szyby barwne, zwłaszcza żółte sadzą się na efekt niby mistyczny — tajemniczy. Podobnie téż w naszych kościołach budowanych na owe wzory rzymskie obaczysz, jako nawy poboczne tracą swój właściwy charakter, zamieniając się raczéj na szereg kaplic, połączonych z sobą drzwiami umieszczonemi w ich ścianach.

(*) *Alessandro Algardi* ur. w Bononii, w r. 1602, um. w Rzymie 1654. Lubo celuje jako architekt i rzeźbiarz, należy do uczniów Caraccich. Jego rzeźby komponowane w stylu malarskim gwałcą prawidła skulptury, podobnie jak jego architektoniczne dzieła paczą i krzywią logikę budowania.

(**) Gailhabaud l. c. T. IV.

Jeżeliśmy atoli rzekli, że owe kościoły jezuickie stały się wzorem dla ówczesnéj katolickiéj Europy, toć tém atoli bynajmniéj nie twierdzimy, jakoby te kościoły rzymskie były głównie powodem stylu barocco. Styl ten już przed niemi istniał, i był owocem koniecznym swojego czasu, i byłby bez nich szeroko się rozgospodarzył po krajach, choć za inném jakiém potrąceniem, za innemi wzorami którychby pewnie nie brakło.

Uważmy nakoniec, iż jeżeli te linie i formy baroko i późniejszego francuzkiego rokoko, tak swawolne i samowolne a wymyślnéj sztuczności, wprawdzie mniéj się nadają do dzieł poważnych, uroczystych jakiemi są: przybytki Boże, grobowce, a nawet pałace narodowego i publicznego znaczenia — za to jednak te style, jakośmy już w inném miejscu rzekli (*), wielce szczęśliwie się stosują do owych budynków a dzielnic światowych, które sobie życie biorą ze strony wesołéj, pogodnéj.

Wszak często już spotykając w Rzymie wodotryski, te lube, igrające facecyjki artystyczne, mówiliśmy, jako im do twarzy wielce ów styl baroko, bo i one same są miluchném dziwactwem, strojąc figle sztuczne z wolnym żywiołem swobodnéj natury. A Rzym, owa wieczna świata stolica, tak przemożna w rzeczy wielkie a w sprawy niewyczerpanego znaczenia pieści zadumaną myśl wędrowca, i jakby na odpoczynek a rozerwanie go po duchownych trudach stawia mu na oczy częściéj niż którakolwiek inna stolica te poezyjki wodne, co się uśmiechają jakby bajeczki czarodziejskie, wśród uroczystéj, pełnéj grozy pielgrzymki.

Pomijając milczeniem inne rzymskie fontanny, wspomnę o jednéj, co jest jakby prima donna wśród wszystkich siostrzyc swoich. Jest-to *fontanna Trevi*.

Jeszcze Agrippa, ów zięć cesarza Augusta, sprowadził o 14 mil włoskich jéj wody do Rzymu; stało się to na lat 19 przed Chrystusem Panem. A siedemnaście z okładem wieków późniéj, bo w roku 1735, Klemens XII, na miejscu dawnego, skromnego wodotrysku umyślił zbudować nowy, a wielce wspaniały. Rzeźbiarz *Nicolo Salvi* (ur. 1699, † 1751), mając sobie polecone od niego to zadanie po 13 latach pracy, gracko się z niego wywiązał, a byli mu téż przy robocie dzielną pomocą *Pietro Bacci* i *Filippo Valle* (**).

Zaiste mistrz Salvi doskonale zrozumiał rzecz. W samém ognisku stolicy, w którém najhałaśliwiéj huczy, turkoce rzeczywiste ży-

(*) T. IV, str. 203 i nast.

(**) Ten Pietro Bacci wykonał w kościele Ś-go Piotra grobowiec Maryi Sobieskiéj.

cie, na placu rozłożystym, spotykasz z nienacka obszerną dolinkę, obcembrowaną ciosem. W niéj zwierciedli się a łamie wodne zlewisko małego jeziorka, a na brzegu jego stanął facyatą pałac piętrowy, spoczywający cokułem na potężnych masach skalnych. Srodek pałacu wzniesiony niby budowa tryumfalna, zdobna w olbrzymie kolumny korynckie i marmurowe posągi. W środku téj bramy tryumfów cieniuje się olbrzymia niża; w niéj na ogromnéj muszli, jako na rydwanie, stanął Neptun, morzowładny bóg — konie morskie ciągną rydwan — a po falach pluskają się trytony. Z pod stóp bożka zuchwale wyskakuje suty potok przeczystéj wody. I mnóstwo strumyków, potoczków, tryska, szumi po skałach a sterczących opokach. A gdy upały pieką bruk pod stopami przechodniów — gdy ludzie i zwierzątka żywe ciężko dyszą w skwarach dziennych, drwi z niego ten Neptun i ta dworska jego czeladź, kąpiąc się a igrając po krystalicznych, chłodnych lazurach. Te szumy i tryski, te wiecznie kipiące, skaczące fale, te piany, ten baroko-pałac tak dziwaczny, a ta marmurowa gawiedź tak fantastyczna, swawolna, doskonale się tu stroją do siebie, i z mistrzowska służą swojéj idei.

Fontanny i wodospady sztuczne są zupełnie tém samém, co ognie sztuczne. Tu i tam żywioły dzikie, moce swobodne natury, co zbudowały ziemię — które wiecznym, nigdy nieustającym trudem silą się w pracowni Bożéj — które niekiedy tak straszne, wszechmożne i groźne czyhają na zgubę człowieka — i chłoną owoce długowiekowéj ciężkiéj pracy — te moce ujęte w karby człowieka, wyprawiają na rozkaz jego żarty i figle i sztuki łamane.

Rzym.

(Dalszy ciąg.)

Pobyt mój w Rzymie już miał się ku końcowi swojemu. Niebo dżdżyste i szare, bo już jesienne, posępnie wglądało w duszę, budząc w niéj uczucia smętne, ciężkie. I płakało serce żalem na myśl, iż wrychle przyjdzie mi rozstać się — może na zawsze — z wieczystą świata stolicą.

Postanowiłem, już dłużéj nie odwlekając, odprawić pielgrzymkę do katakomb Ś-go Kaliksta, które są nierównie ważniejszego znaczenia, niż katakomby Św. Sebastyana, które odwiedziłem od dawna, bo wrychle po przybyciu mojém do Rzymu.

Katakomby Ś-go Sebastyana, do których wejście jest ze samego wnętrza kościoła tegoż imienia, są mocne, zdrowe, suche, więc bezpieczne, i dla tego dla wielkiéj publiczności zawsze przystępne (*).

Katakomby zaś *S-go Kaliksta*, nurtujące w gruncie sypkim, kruchym, padającym się wyzywają odwiedzających do pilnéj oględności, a nadto ogromny, nieprzebyty obszar tego podziemnego państwa — labirynt zamętny, pogmatwany jego nocnych chodników a ciasnych dróg grozi zabłąkaniem wędrowcom. Atoli te katakomby Ś-go Kaliksta są nieprzebraną skarbnicą pomników starochrześcijańskiéj sztuki — a zwłaszcza są istném muzeum malarstwa pierwszych wieków naszéj wiary! W tych ciemnicach grobowych przechowują się również święte zabytki męczeństwa i tryumfów krzyża nad ślepą przemocą materyi.

Nie dziw więc, iż wszystkie te względy doczesne i religijne są powodem, iż władze tylko z wielką przezornością pozwalają na ich zwiedzanie (**).

Wyrobiwszy sobie pozwolenie — jeszcze późnym wieczorem zamówiłem dozorcę katakomb. Już była późna noc, a nie mogłem zrazu zasnąć, myśląc w napięciu duszy o pielgrzymce, która nas czekała.

Nazajutrz wczesną, ranną godziną stawił się téż custode i dorożka. Ruszyliśmy z miejsca w towarzystwie dwóch zacnych przyjaciół. Jeszcze raz się zatrzymał custode — wstąpił do sklepiku i opatrzył każdego z nas gromnicą. Droga wiodła ku Vii Appii — ku bramie S. Sebastiano. Wnet część miasta gwarna i ludna gdzieś daleko pozostała — a wrychle otoczył nas znienacka, jak to zwykle bywa w Rzymie pejzaż sielski, cichy. Z jednéj i drugiéj strony biegną mury niewysokie, lecz za niemi najczęściéj grunt wzdyma się dość stromym pagórem, na nim milczą ciche ogrody, powiewające gruppami wysokich drzew. Gałęzie ich wznoszą się nad drogą — a zmoczone niedawno deszczem, zsyłają na nas od czasu do czasu duże krople. Nieskończenie smutno na świecie! Błękity promienne zgasły, poszarzały barwy natury. Każdy z nas milczy, tonąc we własnych, jakby pogrzebowych myślach. Żadne słówko nie

---

(*) Aż do ostatnich czasów dawano błędnie katakombom Ś-go Sebastyana imię S-go Kaliksta, i dla tego téż już zwykle katakomby właściwe Ś-go Kaliksta świeżo odkryte, nazywają się nowemi katakombami *Ś-go Kaliksta*. (Katakomby te odkrył w roku 1852 znakomity archeolog *Rossi*. Jego dzieło *Roma sotteranea cristiana* 2 tomy, z rycinami, wydane w roku 1867 na zasadzie poprzednich specyalnych rozpraw, jest najgruntowniejszą źródłową pracą na tém polu. Tu należy téż wymienić dzieło *L. Perret, Catacombes de Rome*, wydane w 5 tomach przez Instytut francuzki, w latach 1851 do 1858, lecz przystępne dla swéj wysokiéj ceny 1300 franków, tylko dla większych bibliotek. W sposób ogólnie dostępny przedstawia wyniki najnowszych badań prof. *Kraus, Die römischen Katakomben* 1876, oraz *C. Ludwig, Ein Blick in die Katakomben*. 1876 r. — St.)

(*) Dziś zwiedzanie katakomb nie przedstawia już szczególnych trudności. — St.

przerywa jednostajnego turkotu powozu — a droga, tak samotna a bezludna, jakby wyprowadzała ze świata żyjących.

Późna jesień obwiodła liście drzew i winnic żółtym rąbkiem. Niekiedy dmuchnie wietrzyk — mokre gałęzie zadygoczą nad nami — spadają zwolna liście, a ten i ów listek zlatując, jeszcze się niby broni, jakby skrzydełkiem, a gdy spadnie na drogę, jeszcze się rusza i dycha ciężko, niby umierający motyl. Był to istny obraz uczuć moich, niby jakby nocną zmorą ciążył mi na myśli blizki odjazd mój.

Nakoniec, po długiéj, samotnéj drodze, nie spotkawszy nikogo, nasz powóz się zatrzymał tuż przy jednym z tych murków. Custode zeszedł z kozła, i dobywszy klucza, otworzył fórtkę ciasną. Za fórtką kilka schodów kamiennych; po nich wstąpiliśmy na wzgórze. Potém już ścieżka wązka, kręta prowadziła przez łączkę, przez winnicę jak kośnica niema. Szliśmy po jednemu tą ścieżką wązką, mało co wydeptaną, zarosłą cienkiém, ostrém zielskiem. Znać, iż rzadko kto tędy chodzi. Nakoniec po wędrówce samotnéj, milczącéj, zatrzymał się custode, który szedł naprzód, wskazując nam drogę. Podniósł podwójne, drewniane zamoczone drzwi, leżące na ziemi pośród trawy i ziół. Pod drzwiami okazało się zagłębienie, jakby obszernéj, a niegłębokiéj, suchéj studni. W głąb' prowadzi kilkanaście schodów. To jest wstęp dzisiejszy do katakomb *Ś-go Kaliksta;* niegdyś był on tylko otworem dla światła i powietrza. Dawniejszy wchód jeszcze zasypany (*).

Custode przestrzega, prosząc, byśmy ostrożnie spuszczali się po tych schodach — i prawda — są one wielce niepewne, bo zapadłe, skrzywione, spaczone, a do tego jeszcze mokre od ostatniego deszczu. Na samym dole stała jeszcze woda.

Tutaj znowu zamknięta fórta — odemknąwszy ją custode, zapala świece, każdemu z nas dając jednę w rękę, a wezwawszy opiekę Boga-Rodzicy puszcza się przodem.

Postępowaliśmy wązkim, nizkim korytarzem podziemnym, schylającym się zwolna coraz głębiéj w dół. Ten chodnik, jak całe te katakomby, wykuty w wapnionym tufie — po naszemu martwicą zwanym — jest-to skała szara, ciemna, dość gąbczasta.

Jeszcze światło dzienne, wpływające ową otwartą fórtą, choć zamroczone, wieczorne, towarzyszyło nam przez kilkadziesiąt kroków. Lecz korytarz zwrócił się w bok, a wrychle objęła nas gęsta noc grobowa. Tu już święte dziedziny ofiary i męczeństwa! Korytarz nasz nizki, duszny, a tak wązki, żeby trudno było chodzić dwom osobom obok siebie, spuszczał się coraz w niższe głębie podziemnéj tajemniczéj stolicy. Z niego znów mnogie biegły podobne chodniki, krzyżując i przecinając się w przeróżnych kierunkach. W koło nas

(*) *Rossi* odkrył dawny wchód do katakomb. — St.

milczenie śmiertelne, ale w głębiach duszy zabrzmiały całym chórem uczucia uroczyste a pełne namaszczenia. W prawéj i w lewéj ścianie korytarzów wykute rzędami groby przy grobach. Każdy z nich jest prostokątem — że tak powiem, ma formę szuflady, dłuższym bokiem swoim do nas, do chodnika czyli korytarza zwróconéj. Zaraz z początku naszéj wędrówki naliczyłem trzy, cztery, nawet pięć takich grobów po nad sobą umieszczonych. Między grobem, a drugim po nad nim lub poniżéj niego wykutym, zostawiony wązki pas skały. A obok każdych tych kilku grobów po nad sobą wyżłobionych znajdują się znów inne, im podobne, oddzielone od sąsiednich dość wązkim, pionowym pasem skalnéj ściany. Każdy takowy dział grobów, od podłogi do stropu po nad sobą wykutych, stanowił niby całość dla siebie, a za nim następny dział, a za nim znowu inne a inne; a tak bez końca po przez wszystkie korytarze.

Te groby niegdyś były zamknięte cegłami lub kamiennemi płytami z napisem. Dziś po większéj części brakuje tych tablic (*). Gdy zbliżysz świecę we wnętrze grobu, obaczysz jako szerokość idąca w głąb' skały dość jest znaczną, niekiedy nawet tak znaczną, iż widno, jako przeznaczona była dla dwóch osób, obok siebie złożonych. W grobie popioły i drobne kosteczki, a raczéj ułomki z nich. Bo téż to półtora tysiąca lat z okładem przepłynęło przez świat, gdy te kosteczki, będąc żywém ciałem, świadczyły za prawdą Bożą.

Custode zwracał często uwagę naszą na maluchne wydolenia, znajdujące się na ścianach korytarza u głów grobu. W tych dołkach okrągłych mieściły się niegdyś flaszeczki szklane lub wytoczone z kości, w których odkryto jakiś osad czerwony. Długo trwały wątpliwości o istocie osadu tego. Nie brakło zdań orzekających, jako najczęściéj te naczyńka mieściły w sobie Krew Pańską w kształcie wina, i że niekiedy, ale rzadziéj, te naczyńka obejmowały rzeczywiście męczeńską krew. Jednak znowu wysokie powagi, oparte na gruntownych rozbiorach z najgłębszém przekonaniem wykazują, iż ów osad bywa zawsze istotnie krwią zebraną pobożnie przez przyjaciół a wiernych w Chrystusie z ciała zamęczonego brata. Zaprawdę — nie zabrakło nigdy na téj ziemi krwi męczeńskiéj. Niekiedy zamiast dołku owego widać maluchną, szarą wypukłość w tynku, znać tedy, że w niéj jeszcze przechowuje się takowa flaszeczka zalepiona wapnem (**).

Postępowaliśmy bez ustanku po labiryncie zawikłanym korytа-

(*) Znaczna część znalezionych w katakombach tablic pomieszczoną została w pałacu Laterańskim. — St.

(**) Flaszeczki, o których mowa, zawierały w sobie zapewne *wino* z Eucharystyi, na znak, że umarły przyjął przed śmiercią komunią świętą. Rozkład chemiczny nie wykrył składowych części krwi, lecz farbnik wina czerwonego, używanego przeważnie do komunii świętéj w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. — St.

rzów. Droga to wznosiła się w górę, to znów zniżała się w głąb'. Niekiedy nasz przewodnik, zatrzymując się w miejscu powiada, jako znajdujemy się w kondygnacyi głębszéj, biegnącéj pod owym zamętem chodników przebytych przez nas poprzednio; więc przypomina nam niektóre szczegóły, by pomódz naszéj pamięci. Bo ciżba labiryntna tych korytarzy, tych ulic, galeryj, przeszywająca jakby stolnie górnicze ten gród podziemny, tak jest nieprzeliczoną i pogmatwaną, że w niéj myśl ginie, nie mogąc się pochwytać, ani upamiętać.

Niekiedy ktoś z nas spostrzegłszy malowania na ścianie nad grobem wyobrażające to zwoje kwiatów lub owoców i wieńców, to znów jakąś postać ludzką — dawał o odkryciu znać towarzyszom. W okamgnieniu zbiegły się gronkiem nasze świece około zbladłych śladów dawnéj sztuki a pobożności przedwiekowéj, która po tylu stuleciach rozbiera serca późnych pokoleń.

Atoli natchnienie rzewne — jakoby w jaką najświętszą uroczystość życia przejmowały nas, gdy przewodnik zatrzymywał się w ogniskach najważniejszych tego grobowego świata. Były to przestrzenie obszerniejsze a nierównie wyższe, ku którym, jak tętna do serca, biegły korytarze wraz z całą swoją ludnością umarłą. Na ścianie głównéj téj kaplicy łuk, niby niża głęboka, w niéj niegdyś w sarkofagu spoczywały kości świętego męczennika. Po innych ścianach mieściły się groby najbliższych czcicieli jego, i znów w samym wstępie legli inni bracia, jakby warty świętego przybytku. W sąsiednich galeryach, korytarzach znowu pełno grobów, w których się chowali jego towarzysze w życiu, i w biedzie, i w troskach, jako rzesza wierna do śmierci. Bo każdy z nich z kolei na łożu skonania dla pociechy swojéj gorąco zapragnął, aby zwłoki jego złożono wśród swoich. A społeczność Chrystusowa wśród życia zawiązana przeżyła śmierć doczesną, wziąwszy sobie za hasło wspólność grobów, niby wspólnéj w Bogu sypialni. A wszyscy garnęli się po skonie około téj kaplicy, około grobu męczennika, „jakoby pszczółki około macierzy swojéj a królowéj“. Oni posnęli uśpieni słodkim snem pod śpiewem aniołów, a są nam obecni nieśmiertelnym żywotem. I czujesz ich tchy — słyszysz ich pieśni łzawe i hymny tryumfów, które niegdyś rozbijały się pełną falą po tym grodzie podziemnym — i témi pieśniami nabrzmiewa ci serce, jakby proroctwem męczeńskiém. I stajesz w kaplicy i toniesz sercem i myślą w grobowcu świętym, i budzą się z martwych dawne wieki, a wzmaga się w tobie poczucie, żeś jest synem rzeszy uświęconéj boleścią i cierpieniem.

Patrzysz w górę tam powyżéj — tam na ścianach, pod stropem kaplicy roztwierają się galerye ciemne, co niekiedy patrzą jakby murowane arkady, niekiedy jakby pieczary na surowa w skale wykute. Te otwory są przedłużeniem chodników, galeryi wyższego piętra, a bywały w tych miejscach na jaw wyłamane, by błagająca,

modląca się gromadka zdołała rychléj się ze wszech stron zebrać, i choć od góry usłyszéć naukę, pociechę i ostateczne pożegnanie z ust Bogiem natchnionego brata, co już gotowy na męczeńską ofiarę czekał jedynie wezwania Pańskiego. Tak i tam u góry w tych jaskiniach stali bracia miłości i męki, wtórując rzeszy, która tu na dole gęstą ciżbą obległa trumnę poprzednika w męczeństwie. Tłumy kagańców płonących od góry, i tłumy kagańców u dołu rozświecały ciemnice jakby przewodnie gwiazdki Boże.

Owe galerye a chodniki, przebiegając ścianę kaplicy pod stropem jéj, najczęściéj ją łączą z innemi kaplicami, w których znowu legli na wawrzynach Chrystusowych tryumfatorowie wiary.

Lecz jak te kaplice są ogniskiem świętém całéj w koło dzielnicy grobów, tak one są téż często najświętszém ogniskiem starochrześcijańskiéj sztuki. Tu bywają sarkofagi zdobne w bogate rzeźby, a znowu ściany i stropy umajone malowaniem.

O téj sztuce starochrześcijańskiéj poniżéj jeszcze powiemy, tu tylko już rzucimy kilka słów o pracach starych malarzy.

Symboliczne malowania głębokiego, najgłębszego znaczenia patrzą w katakombach na późne pokolenia. Tak np. proroczy tutaj gołąbek pokoju z palmą w dzióbku — ryba, głębin mieszkaniec — jeleń spragniony — paw' z wiecznie odradzającém się stuokiem pierzem złocistém. Niekiedy staje przed tobą obraz dobrego pasterza, dźwigającego na barkach obłąkaną owieczkę; czasem długa szata okrywa uroczystą postać jego; niekiedy suknia pasterska podkasana odziewa niebiańskiego młodzieńca; często dwa drzewka z obu boków kwitną około niego. A najczęściéj ornamentyka fantazyi arcy wdzięcznéj, lubéj, wiosennéj, stroi te przestrzenie święte, obejmując jakby ramami owe główne malowania. Ta ornamentyka przeważniéj zakwitnęła na stropie niż na ścianach, bo te poprzecinane grobami nie użyczają obszernéj, jednostajnéj przestrzeni. Najczęściéj na tych stropach widzisz kółko obwodzące ów główny obrazek — ono zamknięte we większém kole, które znowu mieści się we większém. Przestrzenie pomiędzy kołami poprzedzielane to liniami prostemi, kolistemi na pola różnych kształtów. Niekiedy zamiast tych ram kolistych, widujemy wielokąty. Te koła zaś i wielokąty i linie utworzone bywają to paskami, to gałązkami pełnemi liści i kwiatów, składają więc całość gracyjną, niby lekką, a jednak poważną.

Malowania w katakombach, chociaż przygasły dla oczu śmiertelnych, chociaż zwlokły ze siebie, jakby ciało ziemskie farby doczesne, goreją przecież pełnią swoich barw dla duchowych, nieśmiertelnych oczu wędrowca.

W tych pobladłych, umarłych malowidłach widzisz zarazem świecący zaród sztuki chrześcijańskiéj, z nich wyziera duch, co przerodził świat.

Tak odwiedzaliśmy te kaplice, jako stacye boleści i chwały pier-

wotnéj chrześcijańskiéj ludzkości. W każdéj z nich całém sercem nabierając treść, co już miała być nieprzeżytym posagiem naszym na życie całe.

Znowu z kolei puszczałem się w dalszą pielgrzymkę po zamętnych, nocnych korytarzach labiryntnego grodu umarłych. Od czasu do czasu zatrzymywał się przewodnik, i obzierając się za siebie, troskliwie baczył, czyli nikt z nas nie pozostał za drugimi. Co łatwo stać się mogło, bo malowania grobowe, lub napis lub monogram zatrzymywał często napiętą uwagę naszą. Miał słuszność przewodnik nasz, bo gdy bardzo często galerya, którą idziemy, skręca się, więc zatrzymawszy się nieco w miejscu, łatwo opóźnieniem zgubić z oczu towarzyszy. A sama myśl stracenia drogi choćby na czas krótki w téj sieci pogmatwanych chodników nocnych, grobowych, jest zaprawdę wstrętna i groźna.

I znowu mijaliśmy z obu stron groby i groby bez końca. I biegły ulice za ulicami, całe miasto nieskończone umarłych pokoleń — cmentarz nieprzechodzony, niezmierzony (*).

Już od pierwszych chwil wstąpienia do tego świata tajemnic, gdym się rozpatrywał w grobach wykutych po ścianach, nachodziła mię wątpliwość, czyli one téż są dość długie, aby mogły w siebie przyjąć wygodnie osobę umarłą zwyczajnego wzrostu, a do tego jeszcze wytężoną skonem? Znowu zdawało mi się, że mię łudzą pozory. Gdy jednak ta wątpliwość ciągle i ciągle natrętnie wracała, nie mogłem jéj się pozbyć. Postanowiłem się przekonać — zmierzyć grób za pomocą miary naturalnéj. Stanąłem tedy przy jednym z tych otworów i rozkrzyżowałem oba ramiona i ręce, wytężając je ile mogłem, w prawo i w lewo po ścianie. Istotnie pokazało się, iż długość otworu grobu była mniejsza od téj odległości, będącéj zwykłą miarą wzrostu człowieka. Widno tedy, iż nie bez znacznéj trudności można było chować w te groby zwłoki umarłych. Dowiedziałem się późniéj, że lubo takową okoliczność dawno przedemną spostrzeżono, jéj atoli dotychczas nikt dostatecznie nie wyjaśnił.

I znowu odwiedzaliśmy inne a inne kaplice męczenników świętych, zatrzymując się z rozrzewnieniem serca, wobec malowanych postaci, tchnących ową już znaną nam najgłębszą mistyczną mądrością. Z tych obliczów, z tych postaci, rysowanych niekiedy mniéj wprawną, jakby pacholęcą ręką, przemawia wiekuistości tęsknota — one są jakby widzenia, co się pojawiają w chwilach szczęsnych życia, przepowiadając ziszczenie świętych wróżb serca.

(*) Bo uważmy. Liczą do 60 takich cmentarzy podziemnych, mających imię to od pochowanego w nich świętego męczennika, albo imię tego, który się przyczynił do rozszerzenia, albo mają nazwę od najbliższéj bazyliki. Otóż obliczono, iż te wszystkie katakomby mieszczą w sobie do sześciu milionów grobów! Obliczono, że gdyby wszystkie chodniki, galerye i t. d., wszystkich katakomb były złożone w jednę ulicę, takowa dosięgłaby 175 mil geogr. długości.

Pełnego téż znaczenia są formy tych kaplic to czworobocznych, to na pół okrągłych, to trójkątnych. Z nich tedy domyślić się można, że gdy burza srożyła się tam na słonecznéj jawie, wtedy pod wściekłą, pogańską pięścią tak licznie padali bohatery Bożéj prawdy, iż pozostali bracia w Chrystusie nie podołali wygotować im grobowego przybytku wedle gorących pragnień swoich.

Poczém znowu objęły nas ze wszech stron korytarze, wijące się bez granic w głębiach ziemi. Niekiedy zatrzymywała nas krata, zamykająca galeryę grożącą runieniem. Niekiedy wśród drogi naszéj spotykaliśmy pagóry gruzów, co spadły ze stropu.

Ale i tutaj przekonać się możesz, że bywają czasy i ludzie o skręconych sercach i o czczych myślach! Niekiedy spotykasz na ścianach wdrapywane lub farbą napisane nazwiska tych, co niegdyś odwiedzali te miejsca, widać z niektórych przydanych dat, jako stulecie XVIII i XVII, a nawet i obecny wiek dostarczały tych lekkomyślnych ludzi, którym ani się śniło o świętokradztwie téj ich swawoli (*).

Rzekłem powyżéj, iż po cztery, a nawet po pięć grobów bywa po nad sobą wykowanych; przy dłuższéj atoli wędrówce mojéj spostrzegałem, iż ile razy jaki korytarz schylał się w głąb' a mimo tego strop jego zostawał w dawniejszém, bo w wyższém położeniu swojém, już wtedy dla znaczniejszéj wysokości ścian tak powiększała się liczba w nich umieszczonych grobów, że ich naliczyłem niekiedy dziesięć a nawet jeszcze więcéj.

Im dłużéj trwały wędrówki nasze po mieszkaniu śmierci, tém więcéj znikała dawniejsza zgroza usuwając się uczuciom świątecznym, co, choć powagi pełne, przejmowały jakimś naddoczesnym pokojem. Myślę, że usposobienie duszy naszéj było podobne do nastroju umierających w pokoju, we wierze a miłości nieskończonéj.

Zaiste w tych podziemiach tak ciemno, nocno, posępno, a w duszy jaśniéj, widniéj, promienniéj. Znikły mgły, pierzchły cienie w głębiach istoty twojéj. Tak ci lekko i błogo na sercu w tych katakombach! Zajrzałeś w żywe oczy wiekuistym prawdom, one tu, w téj stolicy wiary, tak proste, jawne, że je obejmie niewinne serce pacholęcia. Jeżeli przez długie lata tęskna myśl twoja mozołem a trudem snuła nić swoją, by ją kiedyś mogła zawiesić na gwiazdach niebiańskich: tutaj bez silenia się rozumu, tutaj darem, jakby błyskawicą roztwierają się na oścież tajemnice nieba, a wszelkie przeczucia stają się oczywistym jawem — a proroctwa serca rzeczywistością.

(*) Z wielkim żalem spostrzegłem téż nazwisko wielkiemi literami czarną farbą wymalowane jakiegoś pustego imiennika mojego. Odpuść mu Panie!

Kilka godzin przepłynęło nam w tym świecie podziemnym — kilka godzin! jest-to czas, co w zwykłém życiu tak długim być się zdaje, a tu w tych podziemiach przeminął, uniesiony jakby na lotach. Lecz choć błyskawicą przeminął, ciężko on zaważył nieprzebraną treścią swoją. Tak przepłynęły te godziny, jak przepływają wśród bitwy żołnierzowi, co walczy za ideę świętą.

Gdym wystąpił z nocnéj ciemnicy, gdym odetchnął głęboko na jawie dziennym, owe niebo ciężkie, dżdżyste się rozdarło — znać że znowu gęsta ulewa spadła w czasie naszych grobowych wędrówek, bo słońce jaśniało wesoło po przez rozdarte chmury po nad drzewami, co choć jesienne błyszczały czystemi kroplami, jakby obrodziły w dyamenty, w gwiazdy i słońca. Cichy i spokojny wróciłem do wiekuistego miasta.

Nie będziemy się rozwodzić nad historyą powstawania katakomb i ich losów późniejszych w czasie długiego szeregu wieków; odsyłamy czytelnika do licznych a gruntownych dzieł w téj mierze (*). Kładziemy tu raczéj krótką a treściwą charakterystykę zabytków najstarszego chrześcijańskiego artyzmu, który się począł w tych świętych podziemnych tajnikach.

Przywiedźmy sobie na pamięć usposobienie wewnętrzne pierwszych chrześcijan, o ile takowe wprost wpłynęło na ich twórczą fantazyą, a odgadniemy najgłówniejsze cechy sztuki im współczesnéj.

Świat starożytny pogański tchnął życiem zewnętrznem, do materyi zwróconém; świat chrześcijański przeciwnie rozpłonął życiem wewnętrznem, duchowém. W ludzkości starożytnéj jednostka człowieka, mało mając znaczenia, tonęła w ogóle społecznym; przeciwnie człowiek w Zbawicielu wychrzczony, właśnie dla tego życia duchowego, wewnętrznego, przeczuł nieskończone a wiekuiste znaczenie swojéj osobniczéj jednostki.

Tak więc treść nowa, nieznana dawnemu światu, poruszyła sercem odradzającéj się ludzkości. Gdy atoli ta treść nie od razu zdołała sobie stworzyć formy artystyczne, nowe, jéj odpowiednie, więc jęła się tych, które były już gotowe, już istniejące — słowem używała form dawnego pogańskiego świata; lecz takowe duchem swoim

---

(*) Godném polecenia jest dzieło ks. J. Gaume: „Rzym podziemny“ przekład z francuzkiego, Warszawa 1854 r., daléj gruntowna rozprawa p. Röstella: „Roms Katakomben und deren Alterthümer“; znajdzie ją czytelnik w dziele tak często przez nas przytoczoném: Beschreibung der Stadt Rom. T. I, od str. 355 do 447. Ważną a źródłową pracą jest: *Aringhi*, *Roma subterranea*, które obejmuje mnóstwo rycin; inne dzieła pomijam. (Dzieło ojca *Aringhi* wyszło w roku 1657 i jest łacińskiem opracowaniem dzieła *Ant. Bosio*, *Roma sotterranea* z roku 1632. *Bosio* w latach 1560 do 1600 rozpoczął pierwsze badania katakomb, i dla tego nazywają go zwykle Kolumbem katakomb. O nowszych pracach w tym względzie zob. przypisek na str. 67. — St.)

przenikając, przeistaczała je zwolna, stopniowo. Formy dawne zaś tém mniéj opierały się téj metamorfozie swojéj, gdy one należały do świata już upadającego, i do jego sztuki już od dawna konającéj, więc bezsilnéj.

Z tych powyższych uwag naszych wynika, naprzód jako rzeźba, będąca przedewszystkiém rodzajem sztuki najmniéj spirytualnym, najwięcéj materyalnym, bo zajmującym wszystkie wymiary w przestrzeni, nie mogła być dla chrześcijan sztuką właściwą. Taka była przyczyna główna, bo wewnętrzna odstręczająca pierwotnych chrześcijan od skulptury. Ale nie brakło i powodów zewnętrznych. Jakoż słusznie uważa Münter, iż pierwsza rzesza wiernych składała się przeważnie z dwóch żywiołów, bo z nawróconych Żydów i z wychrzczonych pogan; dla pierwszych już z powodu saméj tradycyi starozakonnéj obrazy były ohydą, a dla drugich dzieła rzeźby przypominające obrzędy pogańskie mogły się stać niebezpieczeństwem (*). Nie ma tedy dziwu, że dotychczas tak mało znaleziono dzieł pełnéj rzeźby pochodzących z owéj pierwotnéj epoki. Jakoż posiadamy tylko dwie statuy starochrześcijańskiéj sztuki, z tych jedna jest wizerunkiem marmurowym *Dobrego Pasterza* w Muzeum Watykańskiém, a druga jest owym dobrze nam znanym posągiem śpiżowym *Ś-go Piotra* (**).

Tak więc skulptura w pierszych wiekach chrześcijańskich głównie tworzy płaskorzeźby. Te dzieła atoli duchem, który w nich żyje, różnią się wręcz od płaskorzeźb mistrzów pogańskich, jak o tém świadczą liczne sarkofagi dawnych chrześcijan, przechowane jeszcze po muzeach i kościołach Rzymu.

Wiemy jako bareliewy starogreckie, dokonane z najwyższém mistrzowstwem, przedstawiają nam przeważnie figury w profilu (składające najczęściéj uroczyste pochody, processye i t. p.). Każda więc z tych postaci ujęta jest potężnie tłem ogólném a wspólném dla wszystkich innych. Tym trybem mistrz grecki, choć bezświadomie, wyrażał symbolicznie stan społeczny swojéj republiki, w któréj jednostka nie występuje samoistnie, ale tonie w ogóle wspólnym dla wszystkich obywateli.

W świecie rzymskim, będącym przejściem ze świata starożytnego do nowoczesnéj społeczności, już silniéj się rozwijała indywidualność osobnicza. Więc téż płaskorzeźby starorzymskie wykonane są raczéj w stylu malarskim niż plastycznym (różne tło figur, perspektywy, skrócenia! i t. d.), ale mimo to idea starożytna tak jeszcze jest silna w Rzymie, iż rzadko znajdziesz postać zwróconą wprost

---

(*) *Münter*, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*, str. 6 — dzieło wielkiej nauki i głębokiéj krytyki.
(Fryderyk *Münter*, teolog protestancki, biskup Seelandyi w Danii, ur. 1761, † 1830 r. Przytoczone dzieło jego wyszło w roku 1825. — St.)

(**) Zob. fig. 121, str. 30.

przodem do widza, a prawie każda z nich ginie w ciżbie nagromadzonych tłumnie figur (*).

Płaskorzeźby atoli na sarkofagach chrześcijańskich tchną wręcz różnym charakterem! Tu figury są przeważnie na prost do widza zwrócone (en face), bo jak się rzekło powyżéj, treść jednostki człowieka spotęgowała się nieskończenie w chrześcijańskiéj ludzkości — więc i każda figura na płaskorzeźbie sarkofagu umieszczona, stanowi jakby całość samodzielną w sobie.

Z téj właściwości wypływa z całą koniecznością druga również wielce charakterystyczna cecha — to jest *symetrya*. Jakoż gdy każda z tych figur jest samoistną całością dla siebie, więc one mogą być jedynie zewnętrznie z sobą połączone a takowym zewnętrznym związkiem jest właśnie ich symetryczne umieszczenie (nie mówimy tutaj o związku ich wewnętrznym, duchowym). Tak najczęściéj w środku jednéj z podłużnych ścian sarkofagu widzimy postać Pana Jezusa a po obu jego stronach tę samą liczbę figur świętych. Często ta samodzielność figur i symetryczność potęguje się jeszcze podrzędnemi przyborami; np. figury niekiedy stoją w osobnych niżach, albo pooddzielane bywają od siebie arkadami, kolumnami, drzewami. Symetrya nawet zachowana była w jednym i tym samym przedziale np. często figura po obu stronach swoich ma dodany jakiś przedmiot symboliczny. (Takowéj ścisłéj symetryi przykładem jest sarkofag *Juniusa Bassusa* zmarłego w r. 359, przechowany w powyżéj wspomnionych grotach watykańskich, str. 34 (**).

O malowaniach w katakombach mówiliśmy już powyżéj, zwiedzając te święte podziemia. Tutaj dodajmy, iż gdy malarstwo z istoty swojéj nierównie więcéj niż rzeźba jest sztuką duchową, więc téż w rękach artystów starochrześcijańskich uległo mniéj znacznym zewnętrznym zmianom jak skulptura. I zaiste! Co do rozdzielenia, co do rozkładu, a techniki, i ogólnéj kompozycyi, co do ornamentyki, jest rzeczą pewną, że malowania katakombowe przypominają dość wyraźnie malowidła pompejańskie. A jednak z drugiéj strony wyznać należy, jako w dziejach sztuki chrześcijańskiéj zwłaszcza w utworach jéj pędzla pulsuje wskróś inny świat! Te oblicza, te postacie najczęściéj o podniesionych modlitwą ramionach, choć z taką prawie pacholęcą prostotą dokonane, przejmują nas głęboką rzewnością, jakimś dreszczem czci serdecznéj, a trudném do opisania uczuciem.

(*) Ob. uwagi nasze czynione w obec kolumny Trajana T. V, 156, 161 i nast. i płaskorzeźby łuku Tytusa fig. 114, str. 144.

(**) *Aringhi* w dziele powyżéj przytoczoném umieścił wielką ilość rycin przedstawiających sarkofagi z charakterem tu przez nas wspomnianym, gdy atoli księga ta zwykle znajduje się tylko w znakomitszych bibliotekach, przeto odsyłam czytelnika do rycin dzieła bardzo przystępnego, które wydał Seroux d'Agincourt. W tym atlasie zasłużony autor uwidomił najważniejsze dzieła architektury, rzeźby i malarstwa od IV do XVI wieku.

Ale wielce ważném znamieniem pierwotnéj chrześcijańskiéj sztuki, zwłaszcza malarstwa jest symboliczność. Ona wypływa wprost z owego powyżéj zcharakteryzowanego nastroju praszczurowéj epoki. Jakoż gdy forma zewnętrzna nie zdołała być pełnym wyrazem nieskończonéj a bez granic treści wewnętrznéj, zatém sztuka tylko lękliwie i nieśmiało przemawiała o téj treści, bo jedynie skromnym znakiem zewnętrznym (takim znakiem jest np. ryba, delfin, jeleń, łódź i t. p.). Późniéj zaś artyzm starochrześcijański przedstawia Zbawiciela, coraz pełniéj, wyraziściéj a bierze przenośnie to z Pisma Ś-go Nowego Zakonu (np. macica winna, postać dobrego pasterza), to ze Starego Testamentu (Chrystus Pan jako Izaak dany na ofiarę przez ojca — albo jako Mojżesz wywołujący życiodawczy zdrój z twardéj skały i t. d.); to artysta posługuje się nawet starożytnemi mitami (Zbawiciel pojawia się jako *Orfeusz* wstępujący w państwo cieniów, lub rozczulający pieśnią i lutnią dzikie zwierzęta).

Ale gdy krzyż wystąpił z nocnego świata katakomb i stanął tryumfem na jawie ludzkości, wtedy malarstwo chrześcijańskie poczęte w ciemnicach podziemnych, zajaśniało nam już przepychem mozaiki po starych bazylikach Rzymu.

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Sztuka chrześcijańska poczęta jest w katakombach Rzymu i w téj stolicy świata dosięgła najwyższego szczytu swojéj chwały w *Rafaelu Sanzio z Urbinu*.

Sztuka malowania wraz z wiarą Zbawiciela, wyszedłszy w tryumfie z nocy podziemnéj, rozpłonęła wspaniałością lśniącą po absydach, po tęczach bazylik starych. Ale te jéj przepychy wnet przygasły. Zapamiętałe wojny domowe, szalejąc po placach, po ulicach wieczystego miasta, krwawe, drapieżne najazdy obcych łupieżców, przyprawiły o niemoc i nędzę Rzym. Ten gród co był niegdyś mistrzem wszechludów, stał się przez długie wieki Łazarzem wśród miast ziemi całéj! Omdlewająca sztuka poszła na żebraninę, ustępując miejsca gwałtom i bezprawiom. W tym smętnym czasie średnich wieków prawie jedyną pociechą artyzmu jest już znana nam rodzina Cosmatów, sławna z ornamentyki swojéj przez połowę drugą XII wieku i po przez cały wiek XIII. Warto téż uczcić w téj epoce głuchych pustkowiów mistrza tak zacnego, jakim był *Piotr Cavallini*, który urodzony w Rzymie, jest uczniem Giotta i pracuje jako architekt, mozaista i malarz na cześć rodzinnego grodu, a na własną chwałę swoją; a to właśnie w owym okresie tak smętnym, żałośnym,

gdy papieże mieszkają w dalekim i obcym Avignonie. Nakoniec zacny mistrz umiera zgrzybiałym starcem 1364 r.

Nawet wtedy, gdy już jakby wiosennym tchem fantazya artystów porusza się i wstaje z martwych po wszech ziemiach italskich, Rzym jeszcze bezwładny, jeszcze ubogi we własne siły, posługuje się obcymi mistrzami. Jakoż w odwiecznym grodzie spotykamy artystów, którzy prawie wszyscy stanowią czoło epoki *wczesnego renesansu*. Tak w Rzymie maluje anielski *Giovanni da Fiesole* (ur. 1387, † 1455); *Masaccio*, ów wielki rej nowoczesnego malarstwa (ur. 1402, † 1443), fantastyczny a genialny zakonnik *Filippo Lippi* (ur. 1412, † 1469); *D. Ghirlandajo* (ur. 1449, † 1495); *Botticelli* (ur. 1447, † 1515) i inni mistrze, znani nam już dobrze z poprzednich tomów naszéj Podróży.

Wnet jednak chrześcijaństwa stolica miała zasłynąć glorią, o jakiéj jeszcze nie zamarzył świat. Bo właśnie w téj epoce wczesnego renesansu, w Umbryi zawiązuje się szkoła, która przeniesiona do Rzymu, tam odrodzi się Rafaelem. A szkoła Rafaela *Rzymską* zwana jest, jakby najszlachetniejszą gałązką zaszczepioną na dzikim pniu umbryjskiego malarstwa.

Nie odwiedziłem Umbryi, więc tylko powiem, czegom się od drugich o niéj dowiedział.

Skromna ta krainka legła między wyższym biegiem Tybru a wodami Adryatyku — a jest osobnym dla siebie światkiem, odsuniętym od reszty italskich ludów. Góry to o łagodnych, miękkich konturach, dębowym lasem porosłych, to o zuchwałych turniach i ścianach skalnych, i znów doliny, ciche, samotne i ustronia wdzięczne, błogie, uczyniły Umbryę ojcowizną rzewnéj zadumy, tkliwéj, poetycznéj kontemplacyi a lubych, mistycznych serca widziadeł. Królowa miast umbryjskich jest starodawna Perugia, co siadłszy na nieboletnéj skale, patrzy w gwiazdy, patrzy w doliny milczące — i marzy — i duma — i tęskni.

Umbrya urodziła szkołę, co téż była ukochaną powiernicą téj słodkiéj, marzącéj zadumy, téj rzewnéj, tkliwéj tęsknoty, a tajemniczéj muzyki duszy. Ogniskiem zaś szkoły Umbryjskiéj — tak blizko spokrewnionéj ze Sieńską — stała się Perugia (*).

Założyciel szkoły Umbryjskiéj zowie się *Niccolo Alunno z Foligno*,

---

(*) Ob. dzieło wielce znakomite, które wypracował *Passavant*, *Rafael von Urbino u. sein Vater Giovanni Santi*, które wyszło we francuzkiém tłómaczeniu opatrzoném w przypisy przez *Lacroix*: *Raphael D'Urbin et son père Giovanni Santi*. Paris 1860 dwa bardzo obszerne tomy; w tomie I, umieszczona rozprawa *Essai sur les peintres de l'Ombrie*, którą wielce polecam czytelnikowi pragnącemu bliżéj rozpoznać się w téj tak zajmującéj szkole umbryjskiéj. Prawiąc o Rafaelu opierać się będę często na powadze tak znakomitéj Passavanta.

(Dwa pierwsze tomy dzieła Passavanta wyszły w r. 1839, trzeci, dodatkowy r. 1858. Nowsze gruntowne studya nad Rafaelem i szkołą Umbryjską ogłosili: *E. Förster*, 1868, *H. Grimm*, 1872, *A. Springer*, 1878 i inni. — St.)

który podobno jeszcze doczekał nowego stulecia, bo roku 1500. Znakomity *Andrea di Luigi, l'Ingengno* zwany, był jak się zdaje, uczniem Mikołaja. Ważny téż jest malarz *Fiorenzo di Lorenzo*, co choć z rodu i nastroju duszy jest synem Umbryi, ale ucząc się od artystów toskańskich, bywa trzeźwiejszym od swoich umbryjskich braci w sztuce (żyje podobno jeszcze w 1520 r.). Z Perugii również rodem *Benedykt Bonfiglio*, co malował z taką nadziemską słodyczą a duszy nabożeństwem, iż go porównywano z błogosławionym *Janem Angelico da Fiesole*.

Istném atoli ogniskiem wszystkich promieni szkoły Umbryjskiéj jest *Piotr Vanucci* z przydomkiem *della Pieve*, a tak zwany zwykle *Perugino* (ur. 1446, † 1524 r.). Był on w młodości swojéj bardzo ubogim i w nędzy żyjącym chłopczyną. Pierwszy nauczyciel jego nie świecił téż wcale znakomitym talentem, lecz wielce się przydał swojemu uczniowi, bo głodnemu i obdartemu prawił o życiu pańskiém, o świetnych zaszczytach, o sławach promiennych, o deszczach złotych, które spadają potokiem na wielkich artystów. Więc mały Piotr pracował a pracował bez wytchu — a słysząc, że Florencya kształci szczęśliwie uczniów, powędrował do niéj, i tam żelaznym hartem, prawie nadludzkiém poświęceniem oddawał się sztuce. Choć straszliwa nędza mu dojmuje, choć mu głodno i chłodno, choć jest tak ubogim, iż nie ma łóżka a sypia w pace, jednak zasnąwszy o głodzie, przez sen marzy o onych przyszłych chwałach, i zaszczytach swoich, o życiu pałacowém, o złotych potokach! A nad ubogim młodzieńcem śpiącym w pace świeciła geniuszu prorocza gwiazda! Ziściły się sny biednego chłopca! A szeroka chwała, sute dostatki, rzeki złota rzeczywiście stały się nagrodą za twarde łamanie się a ciężki jego trud! Perugino urósł sławnym, wielkim artystą!

Jego przewodnikiem we Florencyi miał być ów znany nam realista *Andrea Verocchio* (ur. 1432, † 1488 r.), co było zaiste szczęściem dla Perugina, bo ten mistrz otworzył mu oczy na rzeczywistość i na prawdę zjawisk, daleką od marzeń złudnych. Odróżniają przeto trzy maniery w Peruginie. W pierwszéj maluje wprost, wedle natchnienia swojéj ojczystéj Umbryi; w drugiéj znać owe wpływy florenckiego naturalizmu, w trzeciéj i ostatniéj łączy wielce szczęśliwie obie tamte pierwsze epoki (*).

Cudnego wdzięku a nieskończonéj słodyczy lubéj są te jego obrazy! Postacie Perugina choć jeszcze na ziemi, już żyją i w niebie, i słuchając śpiewów anielskich unoszą się rajskim zachwytem po nad świat poziomy. A wszędzie na tych malowaniach tchnie najdoskonalsza harmonia, bo i w ugruppowaniu osób, i w nadziemskiéj piękności ich oblicza i w świeżości kwitnących barw.

(*) O Andrzeju Verocchio mówiliśmy w T. II, str. 168 i w T. IV, str. 37.

Za ciężkie złoto kupowano Piotra Perugina obrazy, a imię jego rozlegało się po całéj przestrzeni Italii. Jak na nieszczęście jednak opętał świetnego malarza brudny duch chciwości. Gdy bowiem zmiarkował, że to dla owych uśmiechów a zachwytów niebiańskich, i dla owych rajskich marzeń słodkich a lubych tęsknot, tak są cenione i przepłacane prace jego, więc już tworzył te zalety fabrycznie, niby szablonem, i malował bez natchnienia, mechanicznie, a tak wpadł w martwą manierę. Palił go pośpiech a żarła nieugaszona żądza pieniędzy — więc wylatywały z pod pędzla jego na urząd obrazy, więc często sam siebie powtarzał, i mniéj dbał o głębszą kompozycyą. Ten człowiek, co zbezcześcił łakomstwem cudne Boże dary, sam sobie wszystkiego żałował, atoli pojąwszy już w późniejszym swym wieku młodą, gładką żonę, stroił w perły, kamienie drogie, materye wykwintne to kochanie swoje — ztąd poszła chciwość, ztąd maniera, ztąd poszło, iż sam przeżył siebie, bo konając w roku 78 życia od dawna był umarłym dla świata a chwały.

Pietro Perugino był nauczycielem Rafaela.

A godzien tu wzmianki, jako uczeń Piotra, *Giovanni lo Spagna* (*) († około 1530 r.).

Sławniejszym od niego jest współpracownik Perugina, *Bernardino di Betto*, rodem z Perugii (ur. 1454, † 1513), którego współcześni obdarzyli przydomkiem zdrobniałym *Pinturicchio*. Znamy go już ze Sieny. Był to artysta z mniejszym talentem niż Perugino; maluje prędko, szybko, więc często się powtarza, ale nie rzadko wcale rozrzewnia prostotą pacholęcą, serdecznością lubą, niewinną. Takim np. dźwiękiem przemówiły do mnie malowania jego w S. Maria w Ara Celi. Tu na skalnym szczycie kapitolińskiéj góry, na którym niegdyś dźwigała się owa *arx*, owa starorzymska twierdza trzymająca w spiżowych szponach świat, by nie zadrgnął tchem wolności; obrazy Pinturicchia zdają się być pieśnią maluchnéj dziatwy niewinnéj wśród wiosennych zaraniów na cześć Boga-Rodzicy śpiewaną.

Podobnie w duchu umbryjskiéj szkoły maluje *Giovanni Sanzio* (Santi) *z Urbino* (ur. 1443, † 1493) artysta zacnych zasług, któryby sam był nierównie wyżéj ceniony, gdyby nie gasł obok syna swojego, wielkiego Rafaela. W tym samym czasie kwitnie *Marco Palmezzano z Forli*, gdy atoli był uczniem znanego nam Andrzeja Man-

(*) Kładę tutaj innych najważniejszych uczniów Perugina: *Tiberio d'Assisi*, żyje jeszcze w roku 1521; *Giannicolo* (*) (ur. 1478, † 1540), *Eusebio di San Giorgio z Perugii* (ur. 1478, † 1550), *Domenico Alfani* ur. w Urbino († 1540) *Adone Doni* maluje jeszcze bardzo późno, bo w roku 1580; *Girolamo Genga* (ur. 1476, † 1551), który był zrazu tkaczem, a potém wyszedł na niepośledniego malarza.

(*) Giannicolo z nazwiska *Manni*. — St.

tegna (*), więc nie dziw, że przy ścisłym rysunku jakaś twardość i nieużytość zaciera w nim cechy szkoły Umbryjskiéj.

Jednak na równi z Peruginem, a może wyżéj niego stanął *Francesco Raibolini*, zwykle *Francesco Francia* zwany (ur. 1450, † 1517). Francia przez wielką część życia swojego trudnił się złotnictwem, i był uznany istnym mistrzem w tym zawodzie, lecz późniéj, całą duszą oddawszy się malarstwu, stał się wielkim, tak bardzo wielkim artystą, iż uczona Bononia, w któréj żył i pracował, miała go za najpierwszego malarza na ziemi całéj.

Anielska czystość, uczuciowość niewinna, święta — wdzięk pełen prostoty — tkliwość rzewna, piękność szlachetna, są cechami, któremi świeci *Francesco Francia*. A te zalety nie są bynajmniéj przyuczone, lecz płyną z pięknéj, przyrodzonéj mu natury. Nie dziw więc, że Raibolini jest przyjacielem Rafaela i od serca oddaje mu cześć. Przechowały się nam listy, które pisywali do siebie; posiadamy jeszcze prześliczny sonet, w którym Francesco wylewa hołdy swoje dla młodego mistrza.

Przecież mówią, że Francia otoczony będąc promienną chwałą, uniósł się taką próżnością, iż w zarozumieniu swojém równał się z Rafaelem, i twierdzą, że gdy się znienacka przekonał o tém błędném mniemaniu swojém umarł ze zmartwienia. Jakoż opowiada Vasari, iż pewnego razu Francesco otrzymał list z Rzymu, w którym mu Rafael donosi, że przesyła dla Bononii na jego ręce wizerunek Św. Cecylii, i uprasza, aby to malowanie wziąwszy w przyjacielską swoją opiekę, ustawił w kaplicy przeznaczonéj, i poprawił uszkodzenia może w drodze obrazowi zrządzone. Co więcéj w końcu swojego listu wielki Rafael pełen skromności prosi Franciszka, aby nawet życzliwém sercem sprostował niedostatki, gdyby jakie w tém dziele spostrzegł. Gdy pewnego dnia Francesco wraca do domu, uczniowie donoszą mu, że obraz już nadszedł — Francia obaczywszy *Boskie malowanie* staje osłupieniem niemém. Wrychle jednak strasznie zabolało mu serce, bo porównywając to dzieło z własnemi pracami, poznaje, w jakiém dotychczas żył obłąkaniu, mając się za równego Rafaelowi, a nawet wznosząc siebie powyżéj niego. Osłabionego smutkiem i zgryzotą choroba rzuciła na łoże, na którém niezadługo skonał.

Francesco szczycił się pocztem znakomitych uczniów. Do nich należy *Giulio* i *Giacomo Francia;* pierwszy był krewniakiem, a drugi synem jego. Jeszcze godnym pamięci jest *Amico Aspertino*. Wielu atoli uczniów jego przeszło do szkoły Rafaela, więc o nich późniéj mówić będziemy. Teraz wspomnimy tylko, że znakomity *Lorenzo Costa* sam się zowie uczniem Franciszka Francii; ale po prawdzie, był on raczéj wychowańcem owéj twardéj choć ścisłéj szkoły pa-

(*) Zob. T. I, str. 293 i nast. T. III, str. 37.

dewskiéj, któréj czołem, jakeśmy w inném miejscu rzekli, był *Francesco Squarcione* a późniéj *Andrzéj Mantegna*. Ani jednak wątpić, iż Costa wyuczony z razu na ich formach, ułagodził szorstkość nabytą od tych nauczycieli wpływem Francii. Rzekliśmy podobnie na inném miejscu (*), iż Costa uważany słusznie bywa za przedstawcę szkoły feraryjskiéj, która mniéj więcéj zawsze była odgłosem owéj szkoły padewskiéj (**).

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Dnia 28 Marca 1483 roku, a w sam Wielki Piątek, urodził się *Rafael Sanzio*. Ojciec jego *Giovanni Sanzio* (albo Santi) dał synkowi na szczęsną, anielską wróżbę imię Rafaela. A pilnie strzegł pacho-

---

(*) Zob. T. I, str. 291 i nast.

(**) *We Ferarze* rodzina panująca d'Este przez całe średnie wieki i późniéj jeszcze wywierała despotyzmem i rozpustą najopłakańsze wpływy na losy mieszkańców, więc nie dziw, iż i sztuka spoczywała odłogiem we Ferarze. Wart dopiéro wspomnienia *Cosima Tura* (kwitnie około roku 1470), będący równie jak i drugi malarz feraryjski *Stefano de Ferrara*, uczniem Squarcionego. Ważnym jeszcze jest malarz *Francesco Cossa* (współczesny Tury). On opuścił Ferarę, by się udać do Bononii, w któréj wdzięczniéj umiano cenić sztukę prawdziwą. Francesco był mężem tak na wskróś religijnym, że gdy mu przyszło odnowić obraz cudowny, pokutą i spowiedzią wprzód oczyścił się z grzechów. Malarze feraryjscy XV stulecia zostając, jak widzimy pod wpływem Padwy, nie odznaczają się wprawdzie swobodnym polotem fantazyi, ale oddają się sztuce z całą grozą, a obok realizmu i ścisłego rysunku, obok twardości swoich form celują doskonałém modelowaniem i grą półcieniów. *Lorenzo Costa* był już powyżéj przez nas wzmiankowany — najznakomitszym uczniem Costy jest *Ercole Grandi* (ur. 1494, † 1531), wyższy od niego i w polocie fantazyi i w rysunku i w bogactwie kompozycyi. *Ludovico Mazzolino* (ur. 1481, † 1530) także uczeń Costy — z czasu, w którym żyje, należy do wieku XVI; lecz jako artysta, trzyma się dawnego realistycznego kierunku; bywa téż nader pilnym w wykończeniu, maluje mężów świętych z wielką powagą, choć niekiedy pędzel jego razi oschłością i twardizną form (Rio). Wyższéj sławy jest *Benvenuto Tisio*, zwykle *Garofolo* zwany (ur. 1481, † 1559). Gdy w Neapolu mówiliśmy o tym znakomitym mistrzu, rozbierając jedno z jego dzieł (T. IV, str. 344), więc tutaj powiedzmy tylko, iż on należał zrazu do szkoły feraryjskiéj, a późniéj pragnął sobie przyswoić ducha szkoły Rafaela. Nauczycielem jego był *Panetti*, dość mierny malarz. Garofolo jednak z duszą ciepłą zachwycał się wielkiemi dziełami sztuki, a uczucia przejęte rzewną, gorącą wiarą i pobożnością były dla niego źródłem natchnienia! Wszak on w niedzielę pracował na cześć Bożą, uważając malowanie swoje za modlitwę. A ten nastrój duszy tém wyższą jest dla niego chwałą, iż żył we Ferarze zepsutéj oddawna dworu rozpustą. Tak się stało, iż dzieła jego, zwłaszcza głowy, tchną głębokim wyrazem obok przepysznego kolorytu, przypominającego świetne malowania szkoły weneckiéj. Od niego różnią się wręcz obyczajem bracia *Dossi*: bo *Dosso Dossi* i *Giovanni Battista Dossi* (pierwszy umiera w późnym wieku w roku 1560, drugi już roku 1545). Obaj bracia nadawal

lęcia swego, by zetknięcie z ludźmi rubasznych obyczajów nie skalało czystości młodego, niewinnego serca. Lecz ciemne chmury już wcześnie zebrały się nad głową dziecięcia. Matka tkliwa odumarła dwu-letniego synka. Ojciec się powtórnie ożenił. Wprawiając wcześnie malca do pędzla, doczekał się wrychle z niego pociechy, bo zrazu odgadł tlejącą w nim iskrę talentu, która kiedyś rozpłonąć miała ogniem geniuszu. Jednak Giovanni umarł już w roku 1494. Jedenasto-letni sierotka, teraz będąc na łaskę macochy oddany, doznawał od niéj cierpkich chwil. Uratował go atoli z téj biedy Simone Ciarla, rodzony brat zmarłéj jego matki, i zaprowadził na naukę do Perugina w Perugii. Tam młodzieniaszek znalazł naszych dwóch znajomych, bo *Gaudencyusza Ferrari* i *Bernarda Pinturicchio* (*), którzy całém sercem przylgnęli do niego.

Perugino naówczas już chylił się do upadku, oddając się nieszczęsnéj manierze. Mówiliśmy jednak już przy innéj sposobności (**), jako geniusz Rafaela był mu jakby aniołem stróżem. Młodziuchny artysta zapatrywał się pełen dobréj wiary, a w czystości serca swojego na ową wymuszoną a manierowaną tkliwość nauczyciela, mając ją za szczerą, niezmyśloną prawdę. Więc malował w tém natchnieniu jak przed laty sam Perugino, gdy jeszcze był sam sobą, stojąc na szczycie swojego geniuszu *(Burckhardt)*. Zresztą słusznie twierdzą, iż szkoła Perugina, choć tak oschła i jałowa, wprawiała młodego Rafaela w rysunek ścisły, w sumienne przedstawienie natury a w staranne wykończenie. Liczne prace jego, wykonane pod wpływem i w kierunku szkoły Umbryjskiéj, stanowią pierwszą epokę, czyli — jak zwykle zowią — pierwszą manierę artystycznego jego zawodu. Widzieliśmy z zachwyceniem

---

się z cynizmu a brudów moralnych do rozwiązłego ferraryjskiego dworu. Więc ich téż chwali rozpustny poeta Ariosto, zwłaszcza, że przedstawili sceny z jego Orlanda (ob. Rio). Tych braci nienawidzących się nawzajem, władzca Ferary zmuszał, by razem pracowali. Uczyli się obaj od Wenecyan. *Dosso Dossi* bywa porównywany do Giorgioniego i Tycyana: bo jego koloryt jest pełen ognia, przepychu i potęgi, a głowy tchną głębokim charakterem. Kompozycye jego bywają niekiedy kapryśne, dziwaczne. Brat jego *Jan* pragnie naśladować Rafaela, co mu się jednak nie bardzo szczęśliwie udaje, bo jest raczéj pejzażystą i raczéj doskonałym dekoratorem, niż malarzem historycznym. Pomijając innych artystów feraryjskich, wspomnijmy o jednym ze znakomitszych imieniem *Girolamo Carpi* (ur. 1504, † 1556), dość szczęśliwy naśladowca Corregia, Rafaela i Parmigianina. Z początkiem XVII wieku odrodzenie sztuki przez Caraccich w Bononii było powodem, że jak w innych miastach tak i we Ferarze powstała szkoła eklektyczna. Głównym przedstawcą jéj kierunku we Ferarze był *Carlo Bonone* (ur. 1569, † 1632). A lubo między Caraccistami feraryjskimi znalazły się niepoślednie talenta, przecież żaden z nich nie dorobił się świetnego, europejskiego imienia. Tak kończym rzecz o sztuce we Ferarze, odsyłając ciekawszych czytelników do Lanzego (T. III).

(*) Zob. T. III, str. 34 i powyżéj str. 80.

(**) T. III, str. 37 i nast.

w Medyolanie owe zaślubiny Maryi Panny (Sposalizio) (*), będące przedstawcą najwyższym téj epoki. To sposalizio lubo co do ogólnéj myśli było pożyczone od jednéj z kompozycyj Perugina, jednak dowodzi nieskończonéj wyższości ucznia nad mistrza *(Passavant)*. Prostota luba, cisza, uczucia pobożne czystéj duszy, żyjące w tym obrazie wznoszą go téż po nad wszystkie malowania szkoły Umbryjskiéj i czynią to dzieło najwyższém jéj spotęgowaniem. Sposalizio ma się do cech téj szkoły, jak kompozycya Chopina do piosenki ludowéj, z któréj ten wielki tonów mistrz wysnuł głęboką muzykę. W roku 1504 Rafael udaje się do Florencyi.

Nie dość jednak człowiekowi być geniuszem; trzeba, by mu szczęsne losy równały drogę! Opiekuńcza Opatrzność była łaskawą pomocą i paiżą Rafaelowi otaczając go w przyjaźne, błogie okoliczności.

Posiadamy list z datą 1 Października 1504 r., a pisany przez Joannę Feltrią di Rovere, siostrę księcia Urbinu, w którym ta zacna pani polecając jak najserdeczniéj młodego artystę Soderniemu będącemu Gonfalonierem Florencyi, kończy pismo swoje zapewnieniem, iż wszelkie przysługi przez niego Rafaelowi wyświadczone będzie uważała, jakoby jéj saméj oddawane (**). Ale nierównie wyższém poleceniem w świat niż to pismo téj zacnéj damy była sama powierzchowność Rafaela. Bo choć nie był wysokiego wzrostu (5 stóp 4 cale) nęcił wszystkie serca proporcyą idealną ciała, uczuciem głębokiém w oczach a niewypowiedzianym wdziękiem w ułożeniu i ruchach.

Stanął we Florencyi 21-letni Sanzio właśnie w chwili, gdy Leonardo da Vinci i Michał Anioł walczyli ze sobą w téj stolicy piękności o najwyższe wieńce artystycznéj chwały.

Liczne koło mistrzów sławnych przyjęło Rafaela do swojego grona, przytulając do siebie młodzieńca szczerą życzliwością a ciepłą przyjaźnią. Najważniejszym atoli faktem dla Rafaela we Florencyi było zapoznanie się jego serdeczne z wielkim a dobrze nam znanym mistrzem *Fra Bartolomea* (***), który po śmierci ogniowéj przyjaciela swojego Savonaroli obumarł dla świata, trawiąc życie w smętném odrętwieniu wśród ciszy klasztornéj. Młody mistrz wskrzesił w zakonniku-malarzu miłość do sztuki. Nie ma wątpliwości, iż obaj nawzajem udzielając sobie tajemnic artystycznéj piękności, podniecali nawzajem w sobie twórczą potęgę.

Uczył się atoli Rafael i od umarłych studyując w kaplicy Brancacci dzieła wielkiego *Massaccia* (*), i tonąc duchem w rzeźbach starożytnego świata.

Sanzio, wyzwalając się we Florencyi coraz śmieléj z więzów ciasnych perudzińskiéj szkoły, nabierał wspaniałego wielkiego poglądu na naturę a wiekuiste prawdy duchowe, rozwijał swobodnie całą osobniczą indywidualność swoją, a tak odbył w téj stolicy *drugą epokę* swojego artystycznego zawodu — zwaną *epoką florencką*. W tym to czasie wdzięk niebiański jego duszy uobecnia się najcudowniéj w jego wizerunkach Panny Najświętszéj. W tych albowiem obrazach widzimy zaiste apoteozę nadgwiazdną przeczystéj niewieściéj istoty (**).

Teraz (r. 1507) powstał téż ów obraz złożenia do grobu Chrystusa Pana (dziś w galeryi Borghese w Rzymie). Jest-to dramat malowany, jakiego jeszcze nigdy dawnéj nie znalazła sztuka. Najgłębsza prawda, a przepromieniona nadziemską światłością przemawia z tego obrazu do widza siłą wszechmocną.

Chwała geniuszu jego rozbiegła się po świecie. Juliusz II, wezwał Rafaela do Rzymu.

Rafael liczył lat 25, gdy w 1508 r. stanął w wieczystéj stolicy. W niéj obchodził *trzecią* przemianę swojéj twórczości zwaną *epoką rzymską*. Rafael dobija się teraz samego siebie i całéj oryginalności swojego ducha. Rozpala się w nim intuicya jakby prorocza odgadująca rzeczy boskie i ludzkie! Wdzięk nadziemski, rzewny, rysunek poprawny Perugina a z drugiéj strony grandezza, oddechy swobodne szkoły florenckiéj stają się w téj epoce, jak słusznie powiedziano, jedynie czynnikami jego geniuszu. Bo ten geniusz jest już sam sobą, dosięgnął szczytów własnéj istoty swojéj.

Nie będę atoli szczegółowo opisywał dzieł stworzonych przez Rafaela w latach pobytu jego w Rzymie, gdyż mnie nie stać bym godnie odpowiedział zadaniu temu — a jest rzeczą pewną, że wszelkie słowa zawsze się rozbijają o przedmioty niebotycznego ogromu. Wolę się ograniczyć wymienieniem treści tych głębokich jego kompozycyj, a natomiast na zakończenie rozpraw moich o tym wielkim mistrzu podać dokładniejszą charakterystykę jego fantazyi (***).

(*) T. III, str. 37 i nast.

(**) Autentyczność tego listu podano w nowszych czasach w wątpliwość. — St.

(***) Zob. T. III, str. 280 i T. IV, str. 54 i nast.

(*) T. III, str. 284 i nast. T. IV, str. 39 i nast.

(**) Wspomnijmy tylko o niektórych jego wizerunkach z téj epoki. Madonna *wśród natury zielonéj* w Wiedniu; druga, *del Cardelino* w Uffizi we Florencyi; *la belle jardinière* w Paryżu i t. d. W tych obrazach to więcéj, to mniéj wyraźnie odzywa się jeszcze szkoła Perugina. Wyższą a spotęgowaną indywidualność wyraża Rafael w *Madonnie del Baldacchino*, w pałacu florenckim w Pitti. Jego zaś portrety malowane we Florencyi należą pewnie do arcydzieł sztuki.

(***) Wiele istnieje prac krytycznych, opisujących dzieła Rafaela, zwłaszcza objęte w *Stanzach*. Do tych dzieł czytelnika odsyłam. Wymienię tutaj tylko dwie, nie dawno ogłoszone: jako piękną i obszerną rozprawę *Brauna*: *Raffaels Disputa* 1859, i *Römische Studien* przez *Kestnera*, który wielce trafnie freski Rafaela czterech świetlic watykańskich (stanzach) uważa jako epopeję w czterech pieśniach.

Wielki Juliusz pragnąc świetlice (stanze) watykańskich pałaców uświetnić dziełami najwyższéj sztuki, powierzył te prace młodemu mistrzowi z Urbino.

Tak w pierwszéj sali (*Camera della Segnatura*) wszystko, co tylko waży wiecznością na niebie i na ziemi, co jest podwaliną a zarazem szczytem świata, staje tu przed cielesnemi oczyma widza.

Na ścianie pierwszéj przemawiają do nas wiekuiste prawdy objawionéj wiary. Ten obraz przedstawia *Teologią* — choć on zwykle a mniéj ściśle zwanym bywa *Disputa* (del Sacramento).

Poznanie rzeczy boskich jest ogniwem wiążącém żywot doczesny d nadświatnym. Ztąd obraz ten złożony jest z dwóch dzielnic. Na nole w dzielnicy ziemskiéj, a w samym jéj środku wzniesiony ołtarz, za nim wystawiony Przenajświętszy Sakrament. Z jednéj i z drugiéj strony ołtarza wielkiém półkołem stanęły liczne grona mężów. Najbliżéj ołtarza męczennicy, ojcowie Kościoła i inne olbrzymy duchowe naszéj wiary, a już bliżéj widza a krańców obrazu gruppują się przedstawcy Teologii i Filozofii scholastycznéj. Wśród nich stanął malarz anielski da Fiesole i wieszcz Dante.

W dzielnicy wyższéj niebiańskiéj — roztaczającéj się na obłokach — króluje w środku Chrystus Pan i Boga-Rodzica, a po obu stronach zasiedli w wiekuistym pokoju Apostołowie, patryarchowie i mężowie święci. Nad Zbawicielem w aureolach a w glorii cherubinów promieni Bóg Ojciec.

Stwórca atoli tchnął jeszcze w człowieka myśli potęgę! Na drugiéj więc ścianie roztoczony obraz przedstawiający *Filozofią* — a który zwykle choć mniéj właściwie *Szkołą Ateńską* się zowie. W sali czyli raczéj w przepysznym przysionku renesansowym — stanęli gruppami cudnéj kompozycyi, mędrcy starego świata — jedni toną w zadumaniu, inni uczą młodzieńców, słuchających z napiętą uwagą, i t. p. W głębi sali wznoszą się wspaniałe schody. Na najwyższym ich stopniu stanął Plato wskazujący w górę, w świat ideałów, obok niego Aristoteles wskazujący ku ziemi. Tak w tych dwóch postaciach uosobiony jest ów ciągły dualizm filozofii, bo mądrość spekulacyjna snująca wątek swój z ducha samego, i znów umiejętność empiryczna, na obserwacyi a doświadczeniu oparta. I uważmy głęboką myśl Rafaela! Wielki mistrz nie tylko przedstawił dwa ogniska filozofii sobie odwrotne, ale on ją jeszcze umieścił w świetlicy, która choć ogromna, choć wspaniała, jest przecież przestrzenią zamkniętą w sobie i ograniczoną; przeciwnie malując Disputę umieścił prawdy objawione w przestrzeni, nie znającéj granic — mającéj tylko jedno ognisko — bo w dzielnicy ziemskiéj ołtarz, a w dzielnicy nadobłocznéj postać Zbawiciela.

Przecież ludzkość nie tylko abstrakcyą a trudem filozoficznego myślenia dochodzi najwyższych prawd! Szczęsne wybrańcy z pośród ludzi śmiertelnych, w natchnieniu wieszczem wznoszą się w krainę

ideałów i tam widzą niebo otwarte. Ztąd na trzeciéj ścianie Sanzio stworzył obraz Poezyi, którego zwykle *Parnassem* zowią. Więc śpiewa w zachwycie Apollo wśród muz i wielkich poetów starożytnego i nowoczesnego świata.

Ale ród człowieka mieszka na ziemi, — a stosunki ludzkie spoczęły na ładzie i składzie społecznym. Przeto na czwartéj ścianie uwidoczniona *sprawiedliwość* więc *Jurysprudencya*. Grzegorz IX zasiadłszy we wspaniałéj niży na tronie, nadaje Kościołowi prawo kanoniczne, a z drugiéj strony cesarz bizantyjski Justynian udziela państwu swojemu prawo cywilne (Digesta).

Druga sala. Obrazy jéj odnoszą się allegorycznie do Leona X i do Francuzów najeżdżających w owe czasy dzielnice papiezkie. Sala ta zwana jest *Stanza d'Eliodoro*, bo taka jest treść jednego z jéj obrazów. *Seleukus*, król Syryi wyprawił *Heliodora* na zrabowanie Jerozolimskiego przybytku. „Strach padł na Jerozolimę. Kapłani oblegli ołtarze, niewiasty przepasawszy piersi włosiennicą — wznosząc ręce czyniły modlitwy“ (Machab. II, 3). „Heliodor wtargnął do skarbnicy, ale wtedy duch wszechmocnego Boga uczynił wielki cud“, który uwidomił Rafael w swoim fresku. Widać wnętrze wspaniałéj świątyni, w głębokiéj perspektywie Arcykapłan wznosi modły ku niebu. Po lewéj stronie przybytku gruppy ludu poruszone przestrachem gwałtownym, gdyż po prawéj stronie świątyni Anioł na spinającym się koniu w towarzystwie dwóch innych niebian w szatach promiennych wypędza łupieżców — sam Heliodor padł pod kopytami.

W téj saméj świetlicy podziwiamy *wyzwolenie Ś-go Piotra z kaźni i ową Mszę S-tą w Bolsenie*, w chwili, gdy kapłan niedowiarek był przekonany cudem o tajemnicy Przemienienia.

Nakoniec arcyważném dziełem jest tu czwarty obraz, wyobrażający scenę, gdy Leo I papież z gronem duchowieństwa występuje na przeciw oblegającego Rzym Attyli, króla Hunnów, by go zniewolić do cofnienia się z Włoch. Król otoczony swoją barbarzyńską tłuszczą sam jeden spostrzega widziadła nadziemskie, bo unoszące się nad nim groźne postacie ŚŚ. Piotra i Pawła. Konie instynktem tknięte rzucają się i spinają pod ślepą dziczą huńską.

W trzeciéj świetlicy zwanéj Stanza *del Incendio* zajmuje całą naszą uwagę *pożar przedmieścia Borgo* w chwili, gdy był ugaszony modłami Leona IV. Klęska zaskoczyła mieszkańców w nocy. Rafael zostający naówczas pod wpływami Michała Anioła, na wzór tego mistrza korzystał z przedmiotu i utworzył mnóstwo postaci prawie bezszatnych; a wymyślając przeróżne motywa, stwarza ułożenie ciała, ruchy pełne rozmaitości wdzięku i prawdy.

W téj świetlicy widzimy jeszcze przedstawione, owe powyżéj wspomnione tak ważne a dziejorodne fakta, to jest przysięgę Leo-

na III i koronacyą Karola W-go (*). Czwarty zaś obraz uobecnia zwycięztwo nad Saracenami.

W téj trzeciéj świetlicy a nawet już w drugiéj wyraźnie atoli znać jako Rafaelowi pomagali uczniowie jego. Obrazy zaś w *sali di Constantino* wykonane były po śmierci samego mistrza choć wedle rysunku jego. Najgłówniejszém dziełem w téj sali jest *bitwa Konstantyna W.* przedstawiona w chwili, gdy tyran Maxencyusz już zwyciężony, tonie wraz z czernią swoją w falach wezbranego Tybru Zaiste — gwałtowny ruch — fantastyczne zamęty bitwy — szalony zgiełk wyraża się tu z wielką prawdą, — ale oko nie ma gdzie spocząć — a niezmiernie trudno się pochwytać w téj ciżbie zamętnéj figur, rozgarnąć je na gruppy — trudno dopatrzyć się w téj kompozycyi jedności! Być może, co powiada Selvatico, jako było klęską dla tego obrazu Rafaela, że się go jął „ciężki pędzel“ *Juliusza Romana*, który wykonał myśli wielkiego mistrza swojego (**).

Téj przeto treści są owe na wszech świat sławne *Stanze* Rafaela w grodzie stołecznym Watykanu!

Jednak w tych samych watykańskich pałacach podziwem urzeka inna jeszcze spuścizna po wielkim mistrzu: są to znane *Lodzie* Rafaela. Tak się bowiem zowie rząd arkad otwartych, spoczywających na filarach, a należących do galeryi na drugiém piętrze watykańskiego dziedzińca. Bramante zbudował te galerye i zasklepił je rzędem kopułek. Część galeryi zwana Lodziami Rafaela objęła trzynaście takich kopułek. W każdéj z nich widać po czterech jéj stronach cztery obrazy, jest tedy tych fresków razem pięćdziesiąt cztery. Przedstawiają one zdarzenia ze Starego i Nowego Testamentu.

W tych lodziach żył niegdyś najwyższy wdzięk i najcudowniejszy urok, na który się tylko zdobyć mogły architektura, rzeźba i malarstwo złączone wzajemném przymierzem.

Filary, arkady, ściany w tych lodziach świeciły niegdyś w bareliewy, sztukaterye, pozłoty a malowidła, wywołane lubą, igrającą a nigdy niewyczerpaną wyobraźnią. Sploty kwiatów i owoców, muzycznych narzędzi, figury mityczne, ludzkie i zwierzęce, widziadła, jakby kapryśnych a wesołych marzeń, złożyły się tu w świat cudowny, senny, stworzyły jakby pałace wróżki czarnoksięzkiéj. Te igry pełne wdzięcznéj poezyi wywołał ulubiony uczeń Rafaela *Giovanni*

(*) Zob. powyżéj str. 14 i nast.

(**) W ocenieniu tego obrazu odważyłem się być wręcz innego zdania od Passavanta. O téj bitwie Konstantyna mówiłem już w Neapolu, porównywając ją ze starożytną mozaiką bitwy Aleksandra. (Ob. T. IV, str. 315.)

da Udine znany nam już z thermów Tytusa (*). A obrazy w kopułkach wykonał wedle rysunków Rafaela *Giulio Romano*. Zaiste — w tych freskach obok głębokiéj i genialnéj kompozycyi tchnie lubość wdzięczna i najszlachetniejsza gracya wielkiego mistrza z Urbinu. Pod przewodnictwem Romana pracował *Francesco Penni* (il Fattore), *Perin del Vaga*, *Rafael dal Colle* i *Pellegrino da Modena* (**).

Te lodzie, które niegdyś, przed wielu laty, promieniły swym uroczym, czarodziejskim przepychem: dziś są upiorem samych siebie. Atoli trzy wieki, które tędy przeszły, słoty, które biły w te otwarte, nieoszklone galerye, okazały się mniéj zaciętemi wrogami piękności — istnym duchem zniszczenia stała się dzikość i barbarzyństwo ludzi. Bo uważcie! jak wysoko tylko ręka dosięgnąć można owe groteski cudowne zniknęły prawie do szczętu; znać, jako łotrzyki odwiedzające Watykan, gwoździem, nożem, żelazném narzędziem odskrobywali farby, sztukaterye, wdrapywali swe niecne imiona na własną hańbę a zbezczeszczenie tych świetnych przestrzeni piękności.

Jak bolesną stratę zadała światu owa zwierzęca dzikość człowieka, i jak genialną a lubą była fantazya mistrza Jana z Udyny, łatwo się można przekonać, bo dość spojrzéć w górę, na którą z tych kopułek, by poznać, jakie czary niegdyś tutaj igrały. Ot — nie przebierając, wpatrzmy się we dwie z tych kopułek!

Jedna z nich, choć drobniuchna, jak wszystkie jéj siostry, malowaniami swojemi udaje jakąś kopułę olbrzymią, ustrojoną w wspaniałe kassetony sześcioboczne. A w każdym kassetonie inny a inny koncepcik: w jednym świeci bukiet przepysznych kwiatów, w drugim grucha synogarliczka, z trzeciego uśmiecha się figlarnie dziewczynka; tam znów gryf, ówdzie marszczy czoło jakiś jegomość zasępiony, lub wystrzeża gębę maska, lub staje na warcie wyprężony, szczudłonogi bocian.

Obok niéj druga kopułka; ta znów arcy skromna, ubrała się za altankę ogrodową z trelażu związaną. Po trelażu pną się, wiją gracyjnie bujne latorośle winne, kusząc pełnemi gronami jagód. Wśród gałązek kłócą się swawolne papużki, jedne harde złocistą barwą, inne bieluchne, tamte znów chełpią się długim ogonem. Jest tam i piesek; — widać, żeby rad przeskoczył trelaż, ale się waha niepewny skoku. W kącie stulił uszy zając, a jakiś wąż rozwarł paszczę na królika truchlejącego ze strachu.

Jeżeli zaś ten wiek XVI, wiek Leona X takiemi wdzięcznemi a pełnemi czarów figielkami otoczył obrazy religijnéj treści, cóż do-

(*) Zob. T. V, str. 231 i T. II, str. 72.

(**) O tych mistrzach mówić będziemy poniżéj.

piéro się działo, gdy osnowa, co już z rodu swojego jest uśmiechająca się, poetyczna, stawała się głównym wątkiem a tłem fantazyi! Podobno nikt, choćby tylko najprzelotniéj bawił w Rzymie, nie opuszczał wiekuistego grodu, nie oddawszy hołdów swoich *Farnesine*.

Farnesina jest willą, którą skomponował znany nam już dobrze wielki mistrz-budownik *Baltazar Peruzzi* (*); postawił niby rzecz skromną i bez pretensyi, a jednak to dzieło bywa pewnie słusznie uważane za pałacyk ogrodowy najcudowniejszy na całym świecie. Architekturę uświetniła sztuka malowania. Giulio Romano i inni uczniowie Rafaela podług kartonów wielkiego swojego mistrza ozdobili główną salę freskami, przedstawiając dzieje miłośne Amora i Psychy. Giovanni da Udine obwiódł niby ramami ich obrazy zwojami kwiatów i owoców. Ten sam Rafael, który w Stanzach tworzy obrazy najświętszéj mądrości a najgłębszéj spekulacyi, znowu w tym Farnesinie tak przejął się duchem mitów a życia i świata starożytnego, jak gdyby się był zrodził śród Hellenów a ich ateńskiéj stolicy. Wszak on zawsze i zawsze jest Rafaelem! Te sceny oddychają zmysłowością gorącą a przecież tak są szlachetne i wdzięczne, jakby przez same gracye malowane.

Nie będziemy już opisywali innych dzieł artystycznych mistrza w tym pałacyku (np. Galateę), bo nam należy wrócić do Watykanu, i wspomnieć, lubo przelotnie, jeszcze o dwóch wiekopomnych pracach w nim przechowanych.

Leo X, polecił Rafaelowi odmalowanie farbami wodnemi dziesięć obrazów z dziejów apostolskich, zostawując mistrzowi wybór przedmiotów. Gdy je Sanzio dokończył (w r. 1515 i 1516) posłano je do Arras we Francyi, by wedle nich utkano kobierce (które ztąd zowią się *Arrazzi*). W r. 1527, gdy Rafael już nie żył, Rzym doznał owego straszliwego rabunku przez żołdactwo Karola V. Wojsko zabrało z sobą kobierce. Zacny konnetable Montmorency dostawszy je szczęśliwym trafem do rąk swoich, kazał szkody naprawić i odesłał je papieżowi. W r. 1798 w czasie rewolucyi kobierce były skradzione, i przeszły w moc rzymskich Żydów. Ci łakomstwem skuszeni spalili jeden z nich, by wytopić nitki złote; przekonawszy się atoli o zbyt małéj korzyści takiéj swojéj roboty, sprzedali kobierce do Genui. W r. 1808 Pius VII je odkupił, a w r. 1814 zawieszone są w komnatach watykańskich (**).

Dziś barwy obumarły, przepychy dawne znikły, światła niegdyś

(*) Zob. powyżéj str. 16.

(**) Z dziesięciu oryginalnych kartonów Rafaela do tych kobierców, ocalało siedm. Znajdują się one obecnie w Kensington-Museum w Londynie. Karol I zakupił je w Arras z narady Rubensa. — St.

jasne dziś poszarpane, zbrukane, a przecież jak Dante, Shakespeare, Homer i Mickiewicz będą na wieki zdrojem nowego, ciągle odmładzającego się duchowego żywota, tak też te kobierce będą po przez wieki wszystkie przedmiotem niewyczerpanych studyów dla mistrzów pragnących odgadywać tajemnice kompozycyi.

Przechowują jeszcze w Watykanie drugi szereg kobierców Rafaelowych. Lubo takowe są może mniéj doskonałe w wykonaniu, i lubo, jak się zdaje, były przez niderlandzkich artystów złożone ze szkiców Rafaelowych, jednak objęły w sobie wiele wysokich zalet.

Takowe były prace monumentalne, które Sanzio przekazał wiekom potomnym! A pomyślmy, że on prócz nich w tak krótkim czasie, bo w przeciągu lat dwunastu pobytu swojego w Rzymie stworzył jeszcze długi szereg arcydzieł, a zwłaszcza owe całe niebo wizerunków Boga-Rodzicy i Rodziny Ś-téj, które już będą na zawsze nieśmiertelną chwałą sztuki chrześcijańskiéj (*).

Nie mogąc atoli wdawać się w opisy tych obrazów, przeto tylko o jednym z nich, to jest owéj sławnéj *Transfiguracyi* pobieżném słówkiem wspomnimy.

Tutaj, podobnie jak w *Disputa* przedstawione dwa światy, bo niebo i ziemia, jednak one nie tak materyalnie, nie tak dobitnie jak tam rozdzielone od siebie, pojawiają się, lecz za to niby dwa ostateczne przeciwieństwa. W oddaleniu góra Tabor, nad nią Zbawiciel ludzkiego rodu, odziany światłością, już opuścił ziemię i unosi się ku niebu, wzlatując własną, Boską swoją potęgą. Jego siłą nadziemską chwyceni ulatują z nim w dzielnice nadświatne Mojżesz i Eliasz. U stóp tych trzech postaci widać trzech uczniów; oni przytuleni do ziemi zasłonili sobie oczy, olśnione światłością bijącą od góry, od Zbawiciela.

Tymczasem na dole, na przedniém tle obrazu jęczy i kwili w katuszach życie ziemskie, roztwierając bezdna nędzy i okropności doczesnego świata. Do zebranych uczniów Chrystusa Pana, gruppa ludzi przyprowadza opętanego chłopca wzywając rozpaczliwie ich ratunku. Chłopiec z zwichnioną twarzą krzyczy i ciska się w ramionach ojca. Urok rozszlochanych kobiet, gruppy mężczyzn z boleścią na obliczu składają cudną całość dramatyczną, w któréj wszelka

---

(*) Ograniczę się zatém wyliczeniem tylko niektórych obrazów z téj epoki rzymskiéj Rafaela; one zapewne po większéj części, choćby z rycin, będą znane czytelnikowi. *Madonna della Sedia* i *Mad. dell'Impannata*, obie we Florencyi w pałacu Pitti (T. III, str. 274). *Madonna col divino amore*, znana nam z Neapolu (T. IV, str. 343) i *Madonna di Foligno* w Watykanie, a przedewszystkiém *Madonna Syxtyńska* w Dreznie, przejmująca widza jakby dreszczem innych światów. Do tego okresu należą jeszcze: *widzenie Ezechiela*, w pałacu Pitti. *Ś-ta Cecylia* w Bononii, portrety mistrzowskie *Juliusza II*, *Leona X*, *Fornariny Spasimo* upadek pod krzyżem, *Prorok Jezajasz* w kościele Ś-go Augustyna w Rzymie i *Sybille* w kościele S. Maria della Pace i wiele innych dzieł.

ohyda wstrętna, wszelka disharmonia rozwiązaną jest przez szlachetność i piękność najwyższą.

Tak malował Sanzio! Jak wielkim zaś był mistrzem-budownikiem, widzieliśmy już powyżéj opowiadając historyą budowy kościoła Ś-go Piotra. Nie mówiąc już o dziełach architektonicznych wykonanych wedle jego rysunku, powiedzmy tylko, że częste architektury przedstawiane na jego obrazach świadczą, jako należy do rzędu pierwszych budowników w świecie (np. Sposalizio, szkoła ateńska, na kobiercach i t. d.). Wszak Leo X, (w r. 1515) mianuje go powszechnym i najwyższym opiekunem pomników starożytnego Rzymu. Sanzio studyował z miłości zwaliska zapadłego grodu, mierzył je i rysował i zatapiał się w opisach starych pisarzy, i żywił w duszy pewną nadzieję, że miasto Rzym zmartwychwstanie dawną pięknością a dawnym okazałym przepychem. Wzniecił téż w sercu Leona X, i mieszkańcach Rzymu taką dla siebie cześć i uwielbienie, że go uważali za bóstwo zesłane na ziemię, by nieśmiertelny gród odrodzić przedwiecznym majestatem. (Ut quasi coelitus demissum numen ad aeternam urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant — tak się wyraża znakomity pisarz Calcagnini, współczesny Rafaela (*).

Rafael Sanzio z Urbinu urodziwszy się r. 1483, w Wielki Piątek, umarł w Wielki Piątek 1520. Pochowany jest w Panteonie (**).

Z myślą nieśmiałą i trwożliwą zabieram się do przemówienia choć kilku słowami o tajemnicach geniusza Rafaela. Ten duch jego niby brylant Boży świeci we wszechbarwne promienie. Każdy z tych promieni wystarczyłby sam jeden, by wsławić po przez świat każdego innego mistrza; w Rafaelu zaś wszystkie dary rozdzielone po innych artystach płoną jako zebrane w wspólném ognisku swojém.

Krytycy o głębokim badawczym talencie, z miłością i ze czcią często rozbierali geniusz Rafaela; będę tedy miał kogo się radzić w następném ocenieniu tego mistrza, a jednak z myślą nieśmiałą i trwożliwą, jak rzekłem, przystępuję do tych uwag moich. Bo geniusz jest żywotem, jest nieśmiertelnym żywotem, którego świętych pulsów żadna sekcya w zupełności nie odgadnie (***).

Poczynając od pierwszego, niby najogólniejszego czynnika ma-

(*) Zob. Quatremère de Quincy l. c.

(**) Zob. T. V, str. 214 i nast.

(***) Porównaj te poniższe uwagi moje z tém, co w téj mierze mówią autorowie często tak różnego a niekiedy wręcz od siebie przeciwnego stanowiska: *Selvatico Storia Estetico-Critica delle Arti* T. II. *Passavant* l. c. — *Rumohr Italienische Forschungen* T. III.—*Burckhardt Cicerone*—*Braun Disputa* i inni. Na tych autorach głównie się opierać będę godząc atoli ich sprzeczności.

larstwa, powiedzmy, iż u Rafaela same linie wzięte nawet w głuchéj abstrakcyi swojéj są istną melodyą, a skomponowaną na stopę wielką, okazałą. Czyli w myśli obwiedziesz linią figurę pojedyńczą, czyli gruppę, nigdzie nie spotkasz linii szorstkiéj, łamiącéj się wstrętnie; one płyną wszystkie wdziękiem wspaniałym, a grandezzą pełną piękności. Co więcéj, rzekłbym, iż ta muzyka linij jest wtórowaniem łączącém się najściśléj ze samą treścią figur. Linie opływające postać Madonny brzmią rajskim wdziękiem, niby piosenką aniołków, a te znów, które obwodzą malowaną przez mistrza epopeję niebiańską lub ziemską grają chorałem poważnym a zgrozy pełnym. Te linie zaś wszystkie rodzą się bezświadomie z głębi duszy mistrza i snują się instynktowo z tajemnic muzykalnych jego istoty.

A cóż dopiéro mówić o rysunku Rafaela uważanym w najwyższém znaczeniu. Każda jego figura jest wskróś oryginalną. Fizyognomia jéj, członki, ruchy, postawa nawzajem wynikają ze siebie, ze ścisłością prawdziwie sylogistyczną. Każda figura jego wyraża jawnie swoje usposobienie tak ogólne jak i chwilowe, temperament, uczucia, charakter, stanowisko społeczne, okres dziejowy, a narodowość, do któréj ona należy. Bo Rafael intuicyą jakby nadprzyrodzoną przenika wszech rzeczy, odgaduje i skrytości każdéj osobniczéj indywidualnéj jednostki i tajemnice oddalonych wieków i ludów. Dla tego téż Sanzio jest tak wielkim portrecistą, dla tego on z równém mistrzowstwem maluje Greków i Hunnów, — Madonny, Rodziny Przenajświętsze i mity pogańskie; — ojców Kościoła i niewiasty z ludu tchnące naturalną prostotą a bezświadomym im wdziękiem. Sanzio błyskawiczną biernością przyjmuje w siebie każdy objaw świata, i błyskawicą, przeistoczywszy takowy objaw na ideał piękności, oddaje go jako dzieło sztuki na powrót światu. A co tylko stwarza, stworzone jest stylem wielkim, szlachetnym, umiarkowania pełnym.

Prawda, że była chwila w życiu wielkiego mistrza, w któréj on zostając pod wpływem o dziesięć lat starszego Buonarottego, pragnie na wzór jego doświadczać się w malowaniu postaci bezszatnych — prawda téż, iż pod tym względem nie dosięgnął Michała Anioła, ale za to Sanzio jest arcymistrzem w drapowaniu figur; on odziewając swoje postacie w szaty, potęguje piękność przyrodzonych ich form (*). Nie ma atoli wątpliwości, że fantazya Rafaela wprawdzie podniecana wielkim Buonarottego przykładem, rozpinała śmiało loty swoje, ale wzbijała się na wysokości sobie właściwe, a wręcz różne od owych, które były dziedziną Michała Anioła. A przecież na tych wzniosłościach nadziemskich Rafael nie stracił nigdy posagu, który wziął ze szkoły Umbryjskiéj, i zachował na zawsze ową jéj słodycz a uczuciowość tęsknią, rzewną i niewypowiedziany wdzięk. Ale

(*) Passavant l. c.

uważmy! Gdy Perugino będący naczelnym mistrzem téj szkoły prócz poprawnego rysunku, odznaczał się tylko głównie jeszcze tym wdziękiem rajskim, uczuciowym, jéj właściwym, więc nie dziw, że przy tych skromnych zasobach późniéj wpadł w ową manierowaną słodkawość, tworzącą obrazy mechanicznie jakby przez szablon. Przeciwnie taż sama uczuciowość i tkliwość umbryjska, będąc u Rafaela jedynie współczynnikiem jeszcze wielu innych a nierównie wyższych potęg, zamienia się u niego jakby na muzykę niebiańską, na śpiew aniołów.

Sanzio nie goniąc za efektem, umie jednak cudownie oświecać swoje figury; a dzieła jego, wykonane własną jego ręką, równają się co do piękności kolorytu arcydziełom weneckiéj szkoły jemu jeszcze spełna nieznanéj. To jego misterne magiczne poczucie harmonii barw, jak słusznie twierdzi Passavant, tém na wyższą zasługuje cześć, iż Rafael nigdy wielkiéj idei a głównéj koncepcyi nie poświęca czarodziejstwu kolorytu, jak to często czynią inni mistrze (*).

Najwznioślejszą atoli zaletą geniuszu Rafaela jest potęga kompozycyi, to jest owa artystyczna mądrość w powiązaniu mistrzowskiém wszystkich szczegółów a rozmaitości obrazu w taką ścisłą jedność a całość, iż każdy szczegół jest zarazem skutkiem a zarazem powodem wszystkich innych. Baczmyż jednak! Ścisła łączność nie jest zamętem a pomieszaniem różnic! Ścisłe połączenie tam tylko nastąpić może, gdzie zarazem jest dobitne odróżnienie wszystkich szczegółów od siebie. Gdy atoli Rafael, jakeśmy powyżéj rzekli, intuicyą proroczą przenika wskróś każdy objaw świata, gdy każda z jego figur jest pod każdym względem oryginalną, więc odróżniającą się od wszystkich innych, przeto téż wielki ten mistrz zdołał je wszystkie genialnie złożyć w jednę całość, w któréj jakby w doskonałym dramacie wszystkie szczegółowe osoby nawzajem się uzupełniają i wymagają się nawzajem. I zaiste Rafael jest olbrzymim dramaturgiem-malarzem! Ta sama genialność, którą on komponuje pojedyńcze figury, żyje w całéj pełni i w obrazach złożonych z wielu postaci. Ten jego zmysł misterny kompozycyi, jak się objawia zewnętrznie w harmonii linii, świateł, kolorytu, tak również promieni w powiązaniu duchowém idei wzniosłych, niebotycznych.

Ale godzi się zwrócić uwagę naszą na inną a wielką zaletę Rafaela. Obok tych nadzwyczajnych potęg, które Rafaelowi były dane łaską a darem nieba, żyje w nim jeszcze jeden wzniosły przymiot,

(*) *Rumohr* (Italienische Forschungen T. III, str. 17) zwraca uwagę, iż Rafael sam jeden wśród wszystkich malarzy wyraża ów światły połysk, występujący w obliczu ludzkim z powodu ukształtowania kości, zwłaszcza na czole, wzdłuż nosa, pod oczyma i niekiedy na brodzie — czego nie czyni ani Tycyan a tém mniéj Corregio, u którego te części twarzy mają raczéj właściwość dziecięcych, miękkich nie stwardziałych jeszcze główek.

który był jego własną zasługą. Jest-to jego uczciwa wola w pracy, jego wysoka artystyczna sumienność! Ta potęga etyczna, moralna, parła go do ciągłéj usilnéj pracy, do ciągłego, wytrwałego silenia się, więc do coraz wyższych doskonałości szczeblów. Ztąd téż w tak krótkim żywocie swoim stworzył taką niesłychaną liczbę dzieł olejnych, fresków, kartonów, szkiców, iż ich mnogość uderza nas na prawdę osłupieniem. Ta hartowna nigdy nie znękana pracowitość, to natężenie wszystkich sił, tłómaczy nam ową prawie gwałtowną szybkość z jaką się wzmaga geniusz jego. Trafnie téż ktoś rzekł, że Rafael kończąc jakie dzieło swoje nie jest już tym Rafaelem, którym był, gdy je rozpoczynał.

O najgłówniejszych uczniach Rafaela mówiliśmy w różnych miejscach niniejszéj *Podróży*, wypada nam tedy jedynie zebrać ich tutaj razem, uzupełniając nasze wiadomości niektóremi dalszemi imionami. Przedewszystkiém atoli powiedzmy, iż żaden z artystów do jego szkoły należących nie wzniósł się do téj wysokości, aby można pomyśléć o porównaniu go z tym wielkim mistrzem. Bo nie tylko taki geniusz, jakim był Rafael, raz jedynie rodzić się może, ale co więcéj świat współczesny, będący zawsze gruntem dla sztuki zmienił się był wskróś. „Bo gdy współcześni owych wielkich mistrzów pragnęli wzniosłych ideałów piękności, gdy uważali sztukę być apoteozą życia publicznego, religijnego i uczuć szlachetnych, pokolenia następne żądały nowości, brawury i szybkości w wykonaniu, bo one miały artyzm za środek zbytku, za sługę lekkiéj, eleganckiéj światowości“. (Passavant). Tak się stało, iż na miejscu owéj wzniosłéj sztuki wstąpiła zuchwała brawura i maniera i malowanie nie znające głębszéj treści duchowéj. Bez wątpienia najznakomitszym uczniem jest *Giulio Romano* (właściwie G. Pippi ur. około 1492, † 1546). Znamy go jako wielkiego architekta, z jego obrazów widzieliśmy w Neapolu jego Madonnę della Gata (*) i jego prace wedle Rafaela wykonane w stanzach, lodżiach watykańskich i we Farnezynie. Jego fantazya realistyczna, tchnąca świeżym, zuchwałym naturalizmem, mniéj go czyniła zdolnym do idealności odpowiedniéj malarstwu religijnemu, ale za to była mu pomocą do ujęcia natury na dzielną, wielką stopę i przedstawienia świata mitycznego dziejów klassycznych pogańskich. Wyniosłszy się jak wiemy do Mantuy wykształcił kilku uczniów, a takim był *Rafael dàl Colle* (Raffaelino, żyje podobno jeszcze w r. 1546); był miniaturzysta *Giulio Clovio* (ur. 1498, † 1578); i *Francesco Primaticcio* (ur. 1490 w Bononii; umarł we Francyi 1570); Francesco pracuje z razu w pałacu *Te* pod Mantuą, późniéj we Francyi, dokąd go zabrał król Franciszek I. Wielce godzien wspomnienia jest świetnych talentów *Niccola dell'Abbate* (ur. 1512, † 1572).

(*) Zob. T. IV, str. 343.

Drugim uczniem Rafaela jest *Pierino Buonaccorsi* zwany *Perino del Vaga* (ur. 1500, † 1547). Przenosi się późniéj do Genui. Talent mniéj głęboki, ale świetny; maluje dużo z przepychem, ale z manierą. Wszak niekiedy uczucie piękności Rafaela odzywa się odgłosem w jego obrazach.

Trzecim uczniem Rafaela jest *Francesco Penni* (*il Fattore*) o nim mówiliśmy w Neapolu. Równie tam inni uczniowie byli przedmiotem naszych uwag, jako *Andrea Sabbatini*, zwany *Andrea de Salerno*, i *Polidoro da Caravaggio* (*). Znany nam jest z wdzięcznéj figlarnéj fantazyi *Giovanni da Udine*. Nie brakło jak wiemy artystów, którzy podobnie jak Andrea de Salerno, wyuczeni w innéj szkole, późniéj oddali się wpływom Rafaela. Takim był, jak się rzekło powyżéj, malarz feraryjski *Benvenuto Tisio* (*Garofolo*). Wszak znani nam malarze feraryjscy bracia *Dosso*, także nieco przypominają Rafaela. Znakomity *Timoteo della Vite* (ur. 1470, † 1523) i *Bartolomeo Ramenghi* (zwany Bagnacavalo, ur. 1484, † 1542); *Innozenzo da Imola*, *Girolamo Marchesi da Cotignola*, wykształceni w szkole Franciszka Francii, oddają się późniéj wpływom Rafaela; uczniem Rafaela jest także *Pellegrino da Modena* (właściwie Munari) maluje w lodżiach watykańskich — daléj *Vincenzio di S. Gimignano* i inni.

Rzym.

(Dalszy ciąg.)

Obok Rafaela tworzył w Watykanie drugi duch z potęgą jakby nadświatną, drugi tak oryginalny geniusz — jakiego świat już nie zaznał nigdy.

Był to *Michał Anioł Buonarotti* (ur. 1475, † 1564).

Przecież w téj podróży zcharakteryzowaliśmy już, ile nas stać było dokładnie, tego człowieka o tytanicznych mocach; co więc teraz jeszcze o nim powiemy, będzie jedynie potwierdzeniem dawniejszych rozpraw naszych (**).

Wstąpmy do kaplicy Syxtyńskiéj Watykanu.

Jak w tém wieczystém mieście wszelkie sprawy a dzieła ludzkie mierzą się na stopę olbrzymią, tak téż ta „kaplica“ stanęła obszarem kościoła znakomitéj wielkości.

W tym przybytku mistrz wywołał przed śmiertelne oczy nasze

(*) Zob. T. IV, str. 322 i nast.

(**) Odsyłamy zwłaszcza do ustępów: T. III, str. 256 do 262; T. IV, str. 60 do 66.

wiekuisty Boży dramat: *Stworzenia świata i pierwotnych dziejów ludzkiego rodu.*

W tym przybytku uwidomił późnym pokoleniom postacie *Proroków* i *Sybill*, zwiastujących ludzkości losy.

Tu nakoniec zatrząsł sercem śmiertelném roztaczając koniec wszech rzeczy a strachy *Ostatecznego Sądu.*

Część płaska sklepienia.

Obraz pierwszy. „Ziemia była pusta i próżna i ciemności były nad głębokością, a duch Boży unosił się nad wodami — a Bóg rzekł, niechaj się stanie światłość — i uczynił Bóg dwa światła; większe, by rządziło dzień, światło mniejsze, by rządziło noc i gwiazdy“.

Obraz drugi. Pierwszy człowiek legł na głuchych morskich pobrzeżach — postać jego piękna jeszcze bezmocna, omdlała — na obliczu ciążą jeszcze ciężkie senne marzenia a uczucia bezświadome siebie. Ale na skrzydłach wichrowych błysnął przez etery Bóg, obwiany szatą, jakby obłokiem, otoczony aniołów dworem. Bóg wszechmocnym palcem dotyka ręki człowieka — a wpada w człowieka iskra rozumu; już — zapłonął Adam siebie świadomym duchem.

Obraz trzeci. Grzech a upadek pierwszych rodziców — i utrata niewinności raju.

Na czwartym obrazie — ludzki ród, odstępca od Bożego Zakonu, wytępiony potopem świata.

Tym czterem obrazom towarzyszą inne co choć pomniejszych wymiarów w przestrzeni tchną równą ducha wzniosłością.

Świat upadał pod brzemieniem winy — człowiek utracił Boga i siebie, i tonął w otchłani zaguby. Ale miłość wiekuista gotowała zbawienie ludzkiemu rodowi. Prorocy w bezdeniach niebios — obaczyli jakby światłości tchy, poczęcie się owéj gwiazdy, co miała kiedyś po długich stuleciach zakolendować nad Betleemską strzechą. Zbawienie choć jeszcze wiekami oddalone, dygotało już przeczuciem w naturze całéj — i od czasu do czasu zapłonąwszy iskrą jasnowidzenia u ludów pogańskich — przemawiało przez wieszcze usta ich wyroczni a Sybill.

Prorocy i *Sybille* Michała Anioła w olbrzymich wymiarach pojawiają się u góry a wzdłuż obu boków kaplicy Syxtyńskiéj, a te popostacie mężów i niewiast wymiarów olbrzymich spoglądają na nas z wysokości niby widma z innego świata, niby istoty przed poczęciem natury i ziemi zrodzone. Jedne z tych postaci usiadły pogrążone w smętnéj, bezdennéj zadumie; inne toną duchem w tajemniczych księgach; owe znów słuchają cichych szeptów anioła. Jedne obciążone pochyłością przedgrobową — inne kwitną urodą wiosenną a siły żywotnéj przepychem. Gdy widz śmiertelny wzniesie oczy

ku tym, jakby nadziemskim widziadłom, wtedy już, im głębiéj, im dłużéj w nich się rozpatrzy, tém wyraźniéj dreszcze zimne przejmą duszę jego — a tém potężniéj widok ich nadświatnego majestatu a bezmiernéj grandezzy unosi go po nad jego własną codzienną naturą.

Ale zkąd się to dzieje, iż w obec tych postaci przenikają nas te tak dziwne a coraz wzmagające się strachy, i jakieś nigdy dawniéj nie doświadczane grozy i dreszcze! Rzekniesz zapewne, iż te uczucia ztąd się rodzą, iż wielki Michał Anioł tchnął w te oblicze a formy Proroków i Sybill wyraz nadziemski, nadludzki. To prawda! Przecież tłómaczenie takowe nie wystarczy!

Niezadługo staniemy przed popiersiem Jowisza z Otricoli, który jest wiernym odgłosem owego Jowisza, co go wykonał Fidias dla świątyni w Olimpii. Obaczymy, jako to dzieło będące najwyższym wyrazem starożytnego ducha, a przeważnym faktem dziejowym, jest również nadludzkich form a nadziemskiego składu. Obaczymy jako Fidias przedstawiając Grecyi Ojca ich bogów stworzył oblicze, jakiego nikt jeszcze nie obaczył na ziemi, ani kiedyś obaczy. Lubo atoli w obec tego dzieła chętnie oddajemy hołdy mistrzowi, a korzymy się ze czcią przed wielkością nadświatną, wyrażoną w tém olimpijskiém obliczu — przecież nie czujemy strachów, tego przerażenia a tych strachów, które nas przejmuje gdy się wpatrujemy w te postacie Proroków i Sybill w kaplicy Syxtyńskiéj.

Przyczyn tych różnych wrażeń badać zapewne należy we wskróś różnym nastroju duchowym starożytnego a nowoczesnego świata. Jednak o różnicy tych dwóch światów rozprawialiśmy już często w naszém dziele, wyświecaliśmy ją nawet dopiéro co powyżéj, porównywając skulptury sarkofagów starochrześcijańskich z płaskorzeźbą starożytną (*). Teraz więc, opierając się na tych naszych dawniejszych twierdzeniach, łatwo się zaiste z czytelnikiem porozumiemy.

Mówiliśmy jako w dziejach starożytnych indywidualność osobnicza, wewnętrzna, jeszcze się nie rozwinęła; więc człowiek żył w harmonii z naturą a rzeczywistością, żył przeważnie w ogóle swojéj społeczności, w świecie przedmiotowym, a mniéj w swoim wewnętrznym świecie duchowym. Ztąd też mistrz starożytny Fidias stwarzając Jowisza, nie tylko nie narzucał mu swojéj własnéj indywidualności jednostkowéj, ale nie uczynił go nawet indywidualnością — Jowisz jego jest jakby ogółem-ogólnikiem, jakby spokojną abstrakcyjną naddoczesną ideą, wzniesioną nad świat. Ztąd też stając w obec tego popiersia widz od razu czuje, że ten Olimpu Pan jest wskróś ideą wcieloną — że nie ma nic wspólnego z naturą ludzką tak indywidualną a realistyczną. Więc też podziwienie widza jest spokojne i ciche.

(*) Zob. powyżéj str. 75.

Przeciwnie się dzieje z geniuszem Michała Anioła. Mistrz ten nie tylko należy do epoki dziejowéj, w któréj indywidualna jednostka ogromnie się wzmogła, ale co więcéj on sam jest indywidualnością tytaniczną, wyjątkową, a potężniejszą niż wszyscy współczesni jemu ludzie; on, jak wiemy, z całą hardością butną a gwałtownością narzuca sztuce swoją wolę jednostkową, osobistą, przepotężną! I miał on zaiste do tego prawo, bo w chwilach natchnienia wstępowała w niego jakaś siła nadziemska, nadludzka, niby demoniczna, niby z nieba poczęta.

Otóż gdy utoniesz duchem w jego Prorokach i Sybillach, doznasz wręcz innego wrażenia, jak w obec owego Jowisza. Obaczysz, iż te postacie nie są ogółami, ogólnikami, abstrakcyjną ideą — owszem zrozumiesz, że one są wskróś indywidualne i charakterystyczne, że indywidualne są ich ruchy, giesta, fizyognomia, postawa, wyraz twarzy. One są utworzone z taką prawdą, z takim, że tak powiem, realizmem ziemskim, iż ci się z razu zdaje, jakobyś widział przed sobą żyjących, żywych, rzeczywistych do ciebie podobnych ludzi. Więc się te postacie z razu z tobą poufalą, chwytając za twoją własną indywidualną ziemską naturę. Ale to poufalenie się ich jest jakby sprawą genialnéj zdrady! Bo wrychle z tego realizmu, z téj niby ziemskości ludzkiéj tych postaci, wykipi treść nadziemska, zapłonie duch nadludzki, który cię wyrzuca z twojego ludzkiego stanowiska, a wtrąca w nieskończone bezdenie, nieznające granic.

W téj kaplicy Michał Anioł wykonał jeszcze freski, w których przedstawił przodków Maryi Panny. Te malowania są również tak wzniosłéj a głębokiéj treści, że nawet w nich przedstawiana dziatwa mała a igrające niemowlęta patrzą jakby przyszłe bohatery olbrzymiéj epopei świata. Ale te obrazy pomijamy, bo jakby grom z nieba zwraca duszę naszą inne dzieło Michała Anioła — bo ów po całéj ziemi słynny *Sąd Ostateczny*.

Olbrzymi ten fresk zajmuje całą ścianę, wznoszącą się naprzeciw wstępu, to jest ścianę wielkiego ołtarza, a wysokością swoją dosięga 60, a szerokością 30 stóp. Był ukończony w r. 1541.

Idea panująca w téj kompozycyi jest zapewne ów straszliwéj potęgi Hymn: „Dzień on, dzień gniewu Pańskiego, świat w proch zetrze! Świadkiem tego Dawid i Sybilla! O jak wielki tam strach będzie! Gdy sam Bóg na sąd zasiędzie! I roztrząsać wszystko będzie!“

U saméj góry obrazu: niebiosa. Chrystus, sędzia żywych i umarłych powstał, wysoko podniósł prawicę głosząc wyrok potępieńcom. Obok niego siadła Matka Najświętsza, stulona w sobie

i jakby przejęta okropnością chwili. A jeszcze wyżéj, bo już na saméj wysokości z obu stron gruppy Aniołów podnoszą krzyż, a godła męki Pańskiéj. Po lewéj i po prawéj Chrystusa Pana nieprzejrzane tłumy Apostołów, Świętych Patryarchów. Po lewéj stronie Zbawiciela Ś-ty Piotr, a za nim Adam przerażony strachem, a po prawéj Ś-ty Jan Chrzciciel i Ś-ty Andrzéj. Poniżéj zaś ŚŚ. Wawrzyniec i Bartłomiéj.

Niemal w połowie wysokości obrazu, a po lewéj widza, zebrana gęsta gruppa figur: są to dusze zbawionych przez miłosierdzie Boże — Anieli, wysłannicy łaski, są im pomocą w dostąpieniu wysokości niebiańskich. Po drugiéj zaś a przeciwnéj stronie, ohyda, strachy, trwogi biją jak pioruny na widza. Tu potępieńcy, strąceni przez Aniołów, chwytani przez czartów, — więc szał, obłąkanie, rozpacz głucha. Tu szarpanie się wściekłe, lub niemota osłupienia, ówdzie bezprzytomność nocna; tam ryk, jęk, zgrzyt, a gwałty piekielne.

Na samym dole, nad samym cokułem kaplicy, a w środku szerokości obrazu roztworzyła jama paszczę swoją, — jest-to wstęp do piekła. Po prawéj jéj stronie szatan jako Charon przewozi potępionych, bijąc ich wiosłem. Na brzegu Styxu czyhają na nich czarci z chucią zażartą. Po lewéj zaś stronie piekła roztwierają się groby. Umarli zmartwychwstają; jedni jakoby jeszcze zaspani długim śmiertelnym snem, inni już ocuceni trwogą. Tu gramolą się z pod ziemi trupy na pół wskrzeszone; te są jeszcze ohydnym szkieletem, owe na poły już odziane ciałem. A nad tą sceną zmartwychwstania unoszą się Anioły uderzając w trąby na straszliwe hasło wyroku i sądu.

Taka jest treść téj olbrzymiéj kompozycyi, godnéj zaiste geniuszu swojego twórcy.

Jednak jeszcze za życia mistrza pojawiały się krytyczne rozbiory, czyniące ważne zarzuty temu dziełu — i nie brakło ich w naszych czasach.

Przytoczymy tu zarzuty, które mają jakąś słuszność za sobą.

Najprzód powiadają, jako w tym obrazie Michał Anioł oderwał się wbrew od dawnych uświęconych wiekami tradycyj, zwłaszcza, że tworząc postać samego Zbawiciela zbyt zuchwale odstąpił od świętego typu, który pobożném uczuciem splótł się ze sercem wiernych — ganią téż, iż Marya Panna, w postaci w jakiéj ją przedstawił Buonarotti jest prawie obcą dla nas i nie znajduje serdecznego oddźwięku w duszy naszéj; zarzucają nakoniec, iż mistrz zuchwale zadał gwałt téj tradycyi chrześcijańskiego artyzmu, przedstawiając Aniołów bez skrzydeł.

Nie przeczymy, iż w tych zarzutach jest jakaś prawda. Przecież te niedostatki wytknięte tłómaczą się wprost z charakterystyki geniuszu mistrza, którą właśnie wspominaliśmy powyżéj. Rzekłem, że już sam wiek XVI, w którym żył Michał Anioł, był czasem wybujałym w indywidualność i śmiałość bez granic. Nie ma się tedy czemu dziwić, że Buonarotti będąc indywidualnością tak przepotężną i olbrzymią, poszedł za własnym ideałem swoim. A co do postaci samego Zbawiciela śmiałbym powiedzieć, iż być nawet może, jako tu właśnie podziwiać należy genialność Michała Anioła. Zdaje mi się, iż mistrz nie chciał powtórzyć zwykłéj postaci i znanego typu Zbawiciela, tchnącego miłością i miłosierdziem bez granic — ale przeciwnie z głębokim namysłem pragnął Chrystusa przedstawić w nowym charakterze, nieznanym jeszcze ludziom, bo jako sędziego żywych i umarłych „w dzień, gdy wszelka skrytość jawną będzie a kary żaden grzech nie zbędzie!“

Następnie wytykają krytycy téj kompozycyi, owe mnóstwo figur bezszatnych, często nawet prawie bezwstydnych (*) nie nadających się wcale do świątyni chrześcijańskiéj a nadto ganią jeszcze tę bezszatność z powodu, że zrodziła jednostajność, jednakowość między figurami i zatarła wszelką różnicę stanów i powołania. I ten zarzut może jest słusznym ale z drugiéj strony pamiętajmy, iż Michał Anioł był właśnie najwyższym wirtuozem w rysowaniu figur ludzkich, więc należy mu wybaczyć, że się puścił całą duszą w dzielnice, w których był pewnie mistrzem nie do porównania z żadnym innym artystą.

I to prawda, że figury zbawionych i do nieba wziętych mniéj szczęśliwie mu się udały! Ale bo téż przedmioty takowe nie były odpowiednie duchowi Buonarottego, tchnącemu gwałtownością natchnienia, hardą dumą i realizmem genialnym. Aby malować Maryą Pannę i szczęsnych zbawionych, trzeba było Rafaela albo Perugina, Raiboliniego (Franciszka Francia), albo Andrzeja del Sarto. Za to Michał Anioł przedstawił grzeszników wydobywających się z grobu i potępieńców z genialnością bezprzykładną. Wszak nawet złe duchy jego, dalekie są od trywialnéj szpetności graniczącéj u innych malarzy prawie z komicznością śmieszną. Te jego demony tchną zaiste jakąś piekielną wzniosłością.

Krytycy, zwracając się do kompozycyi tego obrazu, zarzucają jéj zamęt chaotyczny, w którym trudno się upamiętać i wypatrzyć jedność. Nie przeczymy, że tłumy figur, te ruchy gwałtowne a niepokoje, tak z razu uderzają, opajają widza, że umysł jego ścigany jakąś demoniczną siłą, przerzuca się od figury do figury, od gruppy do gruppy nie zdołając spocząć i nawrócić do siebie.

Jednak uważmy, jako głównym powodem téj trudności rozpatrzenia się jest zaiste dzisiejszy stan obrazu. Cały fresk od dawna przyćmiony, okopcony dymami kadzideł, światłem płonącém w czasie

---

(*) Papież Paweł IV (od r. 1555 do 1559) chciał z tego powodu ten obraz Michała Anioła zniszczyć, lecz po namyśle postanowił zaradzić owéj bezszatności środkiem mniéj radykalnym i polecił namalowanie szat na figurach. Uczeń wielkiego mistrza *Daniel da Volterra* podjął się wykonania téj niewdzięcznéj roboty. — St.

służby Bożéj, stał się dziś mniéj wyraźnym. A lubo Michał Anioł nie był kolorystą, przecież nie ma wątpliwości, że niegdyś, gdy farby były jeszcze świeże a stopniowanie się świateł i cieniów rozgarniało dobitnie figury i gruppy od siebie, kompozycya nie wydawała się takim nierozdziergnionym zamętem. Ale nawet i dziś, byleś oczy przyzwyczaił do mroku, pokrywającego obraz wnet ugruppujesz szczegóły i zrozumiesz całość. A nakoniec pamiętajmy jak Sąd ostateczny niezmiernie jest trudnym przedmiotem dla malarza, bo treść ta jest nieskończoną, bezmierną a malarstwo rozporządza jedynie przestrzenią ograniczoną. Malarstwo założywszy sobie tego rodzaju zadanie może stwarzać jedynie zbiór osobnych całostek, lecz nie zdoła złożyć jednéj całości ściśle z sobą powiązanych szczegółów.

Wyznajmy, iż Michał Anioł wywiązał się z tego trudnego zadania z najwyższém mistrzowstwem.

Niedawnemi czasy Sąd Ostateczny Michała Anioła uchodził za najwyższe, za najpierwsze dzieło malarstwa, — lubo dzisiejsza krytyka nie zgadza się już na zdanie takowe, lubo nawet przyznaje nierównie wyższe znaczenie owym jego freskom, przedstawiającym *Stworzenie świata i pierwotną Historyą Ludzkiego rodzaju i Proroków i Sybille*, a przecież wszelka krytyka uznaje jako obraz ten należy do rzędu najwyższych koncepcyj ludzkiego ducha.

Najgłębszym podziwem uderza widza ta niewyczerpana potęga fantazyi, ta brawura w rysunku, którą stworzył ową rozmaitość skróceń, sytuacyj, te tłumy figur, z których jedne unoszą się zwolna w powietrze, inne to stoją na obłokach, to strącone gwałtem spadają w otchłanie, to szarpią się i rzucają ujęte pięścią szatańską, to znów wydobywają z pod ziemi na pół żywe, na pół trupem ohydnym i t. p.

A nadewszystko ta kompozycya tak w całości ogólnéj jak i w szczegółach jednostkowych swoich, tchnie zaiste majestatem bez granic a trwogą i straszliwością nieskończenie wzniosłą nadziemską.

Kończąc moje rozprawy o wielkim Buonarottim, stawiam przed oczy czytelnika jeszcze jedno słynne w świecie dzieło jego, a dzieło rzeźbione, które właśnie jest najwierniejszém uosobieniem jego geniuszu i téj jego oryginalności, którą powyżéj nieco dokładniéj zcharakteryzowałem. W tém dziele obaczymy tę przemoc gwałtowną indywidualnéj jednostki Michała Anioła, która mniéj dbając o czystą idealną piękność, oddaje się osobistym wręcz wyłącznym, lecz zarazem wzniosłym i genialnym natchnieniom swoim.

Takowém dziełem jest posąg *Mojżesza*, który widzimy na naszéj *figurze 131.*

Papież Juliusz II powziąwszy myśl zbudowania sobie grobowego pomnika, polecił tę pracę Buonarottemu. Tak dźwignęła się w kościele *S. Pietro in Vincoli* budowa ogromna piętrząca się

w kondygnacye aż pod sklepienie kościelne, strojna w potężne, łamiące się gzymse w pilastry, niże, karyatydy i t. p. (*).

W samym środku dolnéj kondygnacyi siadł prawodawca Boży — oparty o tablice Przykazań, — utopił palce prawéj ręki w brodę aż po pas spływającą — lewą stopę cofnął daleko wstecz po za siebie. On co chwila zerwie się z miejsca swojego, i na proch skruszy odstępców od Bożego zakonu. Zbierasz wszystkie siły duszy twojéj, byś miał odwagę zajrzyć w oczy temu kamiennemu a drgającemu życiem obliczu — a jednak doświadczysz podobnéj zgrozy a dreszczów, jakiemi cię przejęły Proroki i Sybille w kaplicy Syxtyńskiéj. Ba! Tutaj te uczucia jeszcze silniéj i potężniéj wzburzą duszę twoją, bo rzeźba ogromniéj jeszcze przemawia do serca niż malarstwo, nadto Sybille i Proroki spoglądają na ludzi z wysokości kaplicy, a Mojżesz ten siadłszy tylko nieco powyżéj posadzki kościelnéj, patrzy wprost na ciebie i oczynia postawą i wzrokiem.



Fig. 131. **Mojżesz**, Michała Anioła.

I w tém dziele podobnież jak w Prorokach postawa, fizyognomia, rysy oblicza nie są wcale idealnéj piękności, ale pełne prawdy i osobniczego indywidualnego charakteru. Ten Mojżesz jest ujęty również tak realistycznie, jakby wizerunek żyjącego rzeczywistego człowieka, co więcéj — na téj jego twarzy marmurowéj silnie wyrażają się cechy starozakonnych rysów. A przecież z drugiéj strony, to oblicze i ta postać tchnie

(*) Pragnąłbym aby czytelnik łaskawy raczył uwagi moje o tym posągu Mojżesza porównać z uwagami skreślonemi w obec grobowców rodziny Medyceuszów we Florencyi (T. III, str. 256 i nast. fig. 66, str. 258), bo tym sposobem złoży się nam charakterystyka Michała Anioła jako rzeźbiarza.

nadprzyrodzoną, nadludzką potęgą, jest jakby ideą wiekuistą a skamieniałą marmurem. W obec tego posągu wierzysz, że patrzysz na męża, który sam na sam rozmawiał z Bogiem, który lud swój z poniżenia a ze sromoty niewoli wyprowadził na wolność i uczynił narodem, że widzisz męża, który potężny, wszechwładny, jak moce natury bezlitośnie starł zepsute generacye, by lud swój odrodzić nowym, świeżym żywotem (*).

Już wielekroć wspominaliśmy, jako następcy Michała Anioła, zwłaszcza architekci i rzeźbiarze choć nie obdarzeni wielkim geniuszem jego, ruszyli jego śladem, i narzucali artystycznym formom swoją nierównie niższą indywidualność, a tak zrodzili w sztuce barokizm, ową wrzekomą genialność, będącą raczéj kaprysem, swawolą, niż wzniosłością śmiałą, swobodną (**).

Tak rzeźba mizdrzy się do efektu, jéj figury ciskają się febralnie, — powiewy wiatru unoszą ich marmurowe szaty, — włosy ich wyrobione misternie a oczy opatrzone źrenicą. Barokizm sadzi się późniéj jeszcze na naturalizm realistyczny tworząc to zbyt chełpliwe muszkuły, to znów ciało pulchne, jakby tłuszczem nalane — a najczęściéj rzeźba jego zapomina o właściwéj sobie istocie, więc komponuje swoje skulptury w stylu malarskim.

Mówiliśmy dawniéj jako najzupełniejszym przedstawcą a starszym cechu epoki barokizmu był *Lorenzo Bernini* (ur. 1598, † 1680), który właśnie dla świetnego swojego talentu wywarł tak przepotężne wpływy na współczesną i późniejszą rzeźbę (***).

Za przykład kładziemy przed oczy czytelnika jego przesławną gruppę marmurową, wyobrażającą *Apollina* i *Daphnę Fig. 132*, a mieszczącą się we willi *Borghese*. Daphne, uciekając przed Apollinem, zdjęta przestrachem wzywa niebian pomocy, a gdy już, już dogania jéj Apollo, bogowie jéj się litując zamieniają dziewicę w drzewo laurowe. Tę chwilę zupełnie przeciwną stylowi skulptury przedstawił Bernini w marmurze.

Ta gruppa jest potwierdzeniem zupełném naszéj charakterystyki skulptury barocco. Jednak chętnie wyznajemy, że Bernini w tém świetném dziele dosięgnął szczytu ogromnego swojego talentu (****).

(*) Ob. co mówiłem o Mojżeszu również: *Listy z Krakowa* T. II, str. 279 i następne.

W kościele *S. Maria sopra Minerva* znajduje się posąg sławny Chrystusa przez Michała Anioła, ale tego dzieła nie widziałem dla restauracyi ówczesnéj kościoła.

(**) Na przykład *Bandinelli*, zob. T. III, str. 292.

(***) Zob. jego charakterystykę T. IV, str. 72.

(****) Dzieło to wykonał Bernini w ośmnastym roku życia. — St.

Gdy nam przychodzi już rozstać się ze sztuką nowoczesną, chciejmy pożegnać się z nią w obec kilku jéj dzieł malowanych najwyższéj chwały. A lubo ten Rzym, co jest stolicą wiary i dziejów i sztuki, przechowuje liczny zastęp obrazów na cały świat sławnych,



Fig. 132. **Apollo i Daphne** — wykonał Lorenzo Bernini.

my atoli zatrzymamy się jedynie przed temi dziełami pędzla, które nadają się do naszego celu uzupełniając zwłaszcza nasze wiadomości o znakomitszych mistrzach.

W téj saméj sali, w któréj złożyliśmy cześć Transfiguracyi Ra-

faela, na przeciwnéj ścianie widzisz *Komunią Św. Hieronima* przez *Domenichina* (ur. 1581, † 1641).

W świątyni stylu nieco barocco, święty starzec w części obnażony klęczy na stopniu ołtarza, mdlejące, umierające ciało przyjaciele podtrzymują pełni rozrzewnienia i łez. Wobec téj gruppy druga, bo przed ołtarzem kapłan sędziwy i ze Św. Komunią, i dwóch młodzieńców. W głębi na wysokościach unoszą się aniołkowie. W dali przez otwartą arkadę natura zielona obchodzi z wiosną młode śluby swoje. Tkliwe uczucie niebiańskie brzmi we wszystkich postaciach obrazu tego, wszystkie szczegóły zestrojone są do siebie jakby w doskonałéj muzykalnéj kompozycyi (*).

Podobnie jak Domenichino uczeń Caraccich był *Guido Reni* (ur. 1575, † 1642), bez wątpienia najzdolniejszy wychowaniec téj szkoły.

W sali ogrodowéj pałacu *Rospigliosi* do dziś dnia świeci przepychem barw na stropie cudownie zachowany fresk Guidona przedstawiający *Aurorę*. Bo znakomite rodziny Rzymu podobnie jak i innych miast włoskich z zacną pobożnością pielęgnują dzieła sztuki zostawione im po przodkach, w téj spuściznie uczciwie hołdując świetnéj pamięci wielkiéj kraju przeszłości.

Na stropie wspaniałéj sali, Guido niby wieszcz Przedświtu wyśpiewał tryumfy wschodzącego dnia. Jakbyś sam był wzniesiony na wysokości obłoczne, widzisz na dole, w głębi, marzące jeszcze morskie ciche lazury — widzisz dalekie lądów pobrzeża, które dopiéro ze snu się budzą otulone mrokiem porannym. Lecz na wysokościach tuż wobec ciebie na obłoku promienny Apollo radośnéj jasności bóg, stojąc na rydwanie, powozi czwórką rumaków pędzących wichru szybkością. Około wozu trzymając się za ręce pląsają lekkie, eteryczne dziewice. Nad czwórką geniusz z płonącą pochodnią. Ale panią obrazu jest sama Aurora. Ona unosi się w powietrzu przed rydwanem — szatami jakby obłokiem obwiana — w rękach piastuje kwiaty i wieńce — a tchnie pięknością tak niebiańską, iż raczéj być się zdaje jutrzenką duchową niosącą światu

(*) O smutnych losach Domenichina mówiłem w T. IV, str. 331 i nast. Uważmy jak ustępy z życia Św. Cecylii w kościele S. Luigi w Rzymie i Diana z nimfami w galeryi Borghesów, należą do najcudniejszych prac *Domenichina*. Podobno uczniem Domenichina był *Jan Chrzciciel Salvi* (ur. 1605, † 1685) znany zapewne nie jednemu z czytelników jako *Sassoferato*, który maluje Madonny tak słodkie, pełne uczucia i rzewnéj pokory. To pewne, że Sassoferato idzie wiernie za szkołą Caraccich, podobnie jak *Schedone* lub *Schidone*; który krom tego ćwiczy się na wzorach Rafaela, a więcéj jeszcze Coreggia, ale umiera jeszcze bardzo młodym (1615 r.). O innych uczniach szkoły Caraccich wspomniemy tu tylko niezwłocznie, że do nich należał jeszcze *Giacomo Cavedone* (ur. 1577, † 1660).

odrodzenie, i poranek szczęścia po długiéj tęsknéj, przebolałéj nocy (*).

Mistrz Reni jest istnym eklektykiem — przypomina wielu najznakomitszych malarzy. Lecz wdzięk, lubość, szlachetność jego postaci, mistrzowstwo w technice wznoszą go nieskończenie po nad współczesnych mu artystów, a co do kolorytu dosięga pierwszych mistrzów pod tym względem.

Guido tak był hardy a dumny ze swojego talentu, iż jedynie w uroczystych, złotem haftowanych sukniach siadywał do pracy, i że przed nikim, nawet przed samym papieżem nie odkrywał głowy — a tak wysoko sobie ważył swoją pracę, iż nie znał ceny na swoje obrazy twierdząc, iż dzieł sztuki nikt nie kupuje, że tylko wzajemnym darem winno się uczcić mistrza. A jednak ten sam Guido Reni tak nadzwyczajnie sztukę i siebie ceniący zapomniał o godności swojéj, zbezcześcił powołanie artysty, bo niekiedy malował na urząd a z lekkością sromotną, z poniewieraniem swojego talentu. Bo opętany złym duchem gry pracował z pośpiechem bezsumiennym, by czém rychléj dochwytać się pieniędzy, które znów za innemi poszły w przegraną.

Ztąd téż zrozumieć można, dla czego obrazy Guidona są tak nierównéj wartości (**).

A jest zaprawdę cechą smutną owego czasu, że Reni podobnie jak Domenichino doznawał jadowitéj, nieubłaganéj zawiści od swych kolegów. Jakoż była to epoka upadku sztuki! Gdy okręt się rozbije, każdy każdemu zazdrości deski ratownéj, a gdy głód a mór śmiercią ludziom w oczy zajrzy, wtedy walka na zabój o kęs chleba. Wstrętno pomyśléć, że do tych wrogów Reniego liczą się najcelniejsi artyści a przedstawcy szkoły bonońskiéj (czyli Carraccich, czyli eklektyków).

Pierwszym z nich był *Francesco Albani* (ur. 1578, † 1660). Poznaliśmy go już w naszych wędrówkach po Rzymie (***). Dziwna rzecz, że ten człowiek mógł chować tyle zawistnego jadu w sobie, wszak on to jest przecież malarzem uroków niewieścich i pacholątgeniuszków, pełnych naiwnéj niewinności a wesołego wdzięku. On był tak zazdrośny, zacięty, a przecież życie jego uśmiechało mu się szczęściem, a dni jego płynęły mlekiem a miodem. Wysokiéj piękności małżonka jego obdarzyła go wiankiem dwunastu dziatek tak cudnych, że we własnym ślicznym dworku miał doskonałe wzory geniuszków miłości (****).

(*) Gdy obraz ten malowany na stropie sali, więc nierównie wygodniéj przypatrzyć mu się można w zwierciedle, które podaje custode.

(**) Uczniami Guidona byli: *Simone Cantarini*, znany jako *Simone da Pesaro*; *Giovanni Andrea Sirani*; *Canuti* i znany nam z Neapolu *Gessi*.

(***) Zob. T. V, str. 197.

(****) Uczniami Franciszka Albani byli; *Giovanni Battista Mola*, *Pietro Fran-*

Drugim wrogiem Guidona był *Giuseppe Cesare Cavaliere d'Arpino* (ur. 1560, † 1640), który nie należy do szkoły Caraccich, owszem on zapisawszy niby swoją duszę artystyczną złemu duchowi czasu, maluje pędzlem czcze deklamacye i puste, buńczuczne oratorstwa. Uchodził mimo to za pierwszego malarza, więc Annibal Caracci i Caravaggio wytykali mu ciężkie wady i grzechy rażące. Więc zakipiały spory złośliwe, grubaszne. Miało przyjść do pojedynków. Cavaliere d'Arpino atoli, jak donosi Lanzi, nie przyjął wyzwania Caravaggia, mówiąc że się nie myśli bić z nieszlachcicem, a znowu Caracci nie przyjął wyzwania Cavaliera, mówiąc, że jego bronią jest pędzel a nie szpada.

Jeszcze nieprzyjacielem zapamiętałym Guidona był *Guercino da Cento* (właściwie *Giovanni Francesco Barbieri*, ur. 1590, † 1666), którego wprawdzie liczą do szkoły bonońskiéj, ale mnie by się zdawało, że jego malowania ciężkie a mocne światła obok głębokich cieniów zbliżają go raczéj do naturalistów neapolitańskich zwłaszcza do Caravaggia. Przecież w galeryi kapitolińskiéj przechowany jest obraz Barbierego, zrodzony zaiste w chwili świętego poetycznego natchnienia. Jest to złożenie do grobu ciała Ś-téj Petronelli. — Gruppa smętnych osób zebrała się około grobu otworzonego w posadzce kościelnéj. W ciemne podziemia spuszczają dziewicę umarłą wysokiéj urody. Atoli u góry nad tą sceną ziemskich boleści pojawia się świat naddoczesny. Ta sama Ś-ta Petronella już uklękła w aureolach niebiańskich wobec Zbawiciela świata.

Zwolna wywietrzał duch Caraccich ze sztuki; artyści spożyli posag udzielony im przez ową zacną sztukę bonońską — było to jeszcze szczęściem, gdy brak prawdziwego natchnienia zastępowano akademicką umiejętnością, gdy artyzmem władała refleksya, choć chłodna ale nie skrzywiona. Szanownym przedstawcą takowego stanowiska jest *Pompeo Batoni* (ur. 1708, † 1787), a za naszych czasów *Vincenzio Camuccini* (ur. 1767, † 1844).

Wiecie, jako mistrz Buonarotti niekiedy ulubionym uczniom poddawał rysunki genialne swoje, a ci uczniowie korzystając prawie z nadludzkiéj wzniosłości mistrza dosięgali niezasłużonéj chwały.

Uczniem takowym był *Sebastiano del Piombo* (ur. 1485, † 1547), który wziąwszy wyćwikę w szkole weneckiéj celował blaskiem i przepychem kolorytu, czego właśnie Buonarottemu nie dostawało. Otóż wielki Michał Anioł, dając się uwodzić maluczkiéj zazdrości, niechętnie patrzał na wzmagającą się sławę Rafaela. Udzielał tedy własnych swoich szkiców Sebastianowi, spodziewajac się, iż zaćmi młodego mistrza z Urbino, gdy ogromne własne pomysły jego przy-

cesco Mola, Andrea Sacchi i *Carlo Maratta*, jeden z lepszych malarzy swojego czasu, który atoli w tém najwięcéj się przysłużył światu, iż z wielką troskliwością chodził około zachowania fresków Rafaela.

wdzieją ciało i krew pod czarodziejskim kolorytem weneckiego malarza. Wiemy atoli, że Sebastiano nigdy nie zaświecił gwiazdą pierwszego rzędu na niebie sztuki. Doskonale wykonywał pędzlem rysunki *Buonarottego Marcello Venusti* († 1580).

Podobnie najznakomitszym uczniem Michała Anioła był *Daniel da Volterra* (właściwie Daniel *Ricciarelli*, ur. 1509, † 1567) — i on często ubierał farbami rysunki mistrza. A tak się stało, iż się zrodził obraz należący do siedmiu najdroższych klejnotów malarstwa w Rzymie (*).

Wstąpiłem do kościoła *Trinita de'Monti*. Kościelny zgadując cel nasz, milcząc poprowadził do kaplicy po lewéj ręce, tu odsunął oponę — a *Zdjęcie z krzyża* przez *Daniela da Volterra* stanęło przed oczyma naszemi.

Być może, że postacie mężów zdejmujących ciało święte z krzyża zbyt pozują, zbyt popisują się umiejętnością anatomii mistrza — ale za to Boga-Rodzica przedstawiona jest z najwyższém mistrzowstwem. Marya Panna nie zniosła straszliwego widoku — tknięta gromem nieogarnionéj męki padła na ziemię. Trzy niewiasty święte otoczyły w koło Matkę Bolesną. To oblicze Boga-Rodzicy wyrażające zarazem katusze duszy bez granic, a wzniosłość niebiańską, będzie zaiste po wszystkie czasy pociechą matek rozpaczających nad katuszą a nieszczęściem synów swoich. Ten obraz stanie się matkom rosą niebiańską i ulży płaczem serdecznym palące duszy boleści.

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Wśród watykańskich wspaniałych świetlic jaśnieje okazała przestrzeń okrągła, *Sala Rotonda* (**) zwana, co sama jest jakby przybytkiem zbudowanym piękności na cześć. W jéj środku wznosi się na podziw nowoczesnemu światu owa olbrzymia, porfirowa czara, przepyszna spuścizna starożytnéj sztuki — a pod czarą i w koło niéj szeroko rozesłana kobiercem również olbrzymia mozaika, będąca także dziedzictwem po staréj, przebrzmiałéj Romie. Na niéj migoczą się i błyszczą sploty z kwiatów, masek i urn — i znowu walki centaurów i żarty lubéj, igrającéj fantazyi, co tu wywołała geniuszki, potworki dziwaczne, cudaczne.

A w koło sali stanęli Olimpem w bieli marmurowe bogi i boha-

(*) O tych uczniach Michała Anioła wspomniałem już pobieżnie w T. IV, str. 70 w przypisku.

(**) W *Museo Pio Clementino*. — St.

tery zapadłego świata; przecież nie stać cię, byś się bliżéj rozpatrzył w wieńcu nieśmiertelnych postaci — bo przy wstępie do sali stajesz jakby urzeczony widokiem ojca bogów. Jest to kolosalne popiersie *Jowisza* znalezione w *Otricoli* (*), będące zaprawdę wyborną kopią owego Jowisza stworzonego niegdyś przez *Phidiasa* dla świątyni w Olimpii.

O tym Jowiszu z Otricoli mówiliśmy powyżéj prawiąc o Prorokach i Sybillach (**).

To popiersie świadczy czém była sztuka Hellenów na najwyższém południu swojém — tu na oczy widzisz ową harmonią nieskończoności ducha a ziemskiéj, zmysłowéj natury, ową harmonią stanowiącą istotę greckiego świata. Nasz drzeworyt *Fig. 133* (str. 111), choć słabiuchnym cieniem podaje nam wyobrażenie o tém przesławném dziele (***).

Jakoż rzekliśmy już powyżéj, że na tém obliczu wszystkie szczegółowe części, które bywają objawem mocy idealnych, są do najwyższego stopnia spotęgowane — a jednak nie rażą przesadą. Nad czołem wzmagają się w górę włosów kędziory jakby u lwa — a na nadzwyczajnéj budowie czoła jaśnieje cichy, spokojny majestat a mądrość ogarniająca świat. Uważmy silne połączenie czoła z nosem — te brwi zwiastujące wolę wszechmożną wstrząsającą posadami Olimpu — a oczy osadzone głęboko a jednak wydatne, światowidne — te usta nieco otwarte a owiane lekkim uśmiechem łaski — uważmy nakoniec tę brodę wspaniałą zamykającą od dołu oblicze a łączącą się z falami włosów — a wyznamy że te wszystkie szczegóły, lubo uderzają nas nadzwyczajną nadludzką formą swoją, składają jednak całość do cudu podobną. Co więcéj mistrz Fidias w tém obliczu błyskawicą geniuszu harmonijnie zestroił idealność najwyższą duchową z obliczem choć na pozór doczesném; zestroił ideę wieczności z cielesną naturą, poślubił Olimp z ludzkością.

To dzieło jest tylko popiersiem choć wielce doskonałém a kolosalném — w innéj atoli świetlicy muzeów watykańskich widzisz Jowisza w całéj postaci królującego na tronie. Jest to *Jowisz* zwany *Verospi*, bo pochodzi z pałacu tegoż imienia. Przedstawia go nam *Fig. 134* (str. 113).

Posąg ten lubo podrzędnego wykonania jest dla tego wielce ważny, bo ogólnemi zarysami daje nam wyobrażenie o władzcy bogów i ludzi jakim go wywołał na jaw Phidias w Olimpii (****). Spojrzyj

(*) Starożytne *Ocriculum*. — St.

(**) Powyżéj str. 98.

(***) We Florencyi, T. III, str. 170 i nast. widzieliśmy popiersie zbliżające się najwięcéj do popiersia z Otricoli.

(****) Powstała w nowszych czasach bardzo uzasadniona wątpliwość, czy Jowisz z pałacu Verospi jest w istocie kopią Phidiaszowego Jowisza. Starożytne monety, zachowane w muzeach Florencyi i Paryża, przedstawiają Jowisza Phidiasza surowym i uroczystym i nadto trzymającym w ręku Victorią. — St.

na Jowisza Verospi, następnie wyssiéj duchem majestat żyjący w obliczu popiersia z Otricoli, a potém zamknij oczy i stwórz sobie



Fig. 133. **Jowisz z Otricoli** — według Phidiasa.

w wyobraźni ów posąg Phidiasowy, który choć siedzący wysokością dochodził 42 stóp, a może pojmiesz, iż Phidias dokonawszy pracy

przed tą postacią cudowną, sam padł twarzą na ziemię, oddając cześć ojcu wszechbogów.

Przypominam jeszcze czytelnikowi, że ciało tego olbrzymiego posągu było wykonane z kości słoniowéj a szaty i przybory ze szczerego złota.

W blizkiém sąsiedztwie z Jowiszem Verospi stanął z wdziękiem niewymownym *Apollo Sauroktonos* (jaszczurkobójca) wykonany pewnie wedle wzoru *Praksitelesa*. Lewym łokciem oparł się zlekka o drzewo ciążąc brzemieniem ciała na prawéj nodze, lewą zaś za prawą cofnął z niechcenia; w ręku prawym trzymał strzałkę, jakby chciał postraszyć jaszczurkę, która spina się po pniu drzewa. Otóż jest cała kompozycya! A przecież patrząc na tę postać młodzieńca, co zaledwie minął lata pacholęce trudno uwierzyć, że patrzysz na marmur zimny, ciężki. Bożek tak stanął lekko, iż się zdaje, że lada chwila się poruszy, rzekłbyś, że ten marmur stracił ciężkość swoję, że żyje pełnym młodym oddechem.

Głębokim zaś objawem wewnętrznéj liryki duszy, tego życia uczuciowego a zadumy słodkiéj, tęsknéj, tonącéj w sobie, jest ów sławny *Amor* (Watykański) wykonany także przez *Praksitelesa*, umieszczony niedaleko od Apollina. On staje tu przed nami jako cudowny piękności okruch, bo bez ramion i nóg, ale w tym ułomie śpiewa najgłębsza muzyka serca, w nim objawia się całe artystyczne usposobienie mistrza. Ze schylonéj nieco głowy, a z twarzy nieco wązkiéj a owianéj tęsknotą rzewną zgadujesz, że marzy przeczuciem o katuszy miłości i o jéj niebiańskiém weselu. Dziwić się zkąd temu dawnemu, niechrześcijańskiemu światu ta głęboka sentymentalność, te ciche tkliwe wróżby serca! Ale bo też ten okruch był, jak się zdaje, kopią wyborną owego Erosa (Amora) Thespijskiego, którego sam Praksiteles za arcydzieło swoje uważał, jak o tém świadczy wiadomostka pełna wdzięku z dawnych wieków nam przechowana. Phryne, ulubienica Praksitelesa ślubowała bogom opiekuńczym swego rodzinnego miasta Thespii, jako im złoży na cześć najcudowniejsze dzieło kochanka swojego. Mistrz jednak nie wyjawiał jéj dzieła, które sobie najwyżéj ceni, tylko uśmiechając się wzywał, żeby sama uczyniła wybór w pracowni jego. Stało się, iż gdy pewnego razu Praksiteles u Phryny w gronie przyjaciół wesoło ucztował, wpadł do biesiadujących sługa jego, wołając: Panie! Ratuj! Twój dom gore! Praksiteles zrywa się strwożony wołając: Biada! Jeżeli mój Faun albo Amor zniszczony! Lecz rzucającego się ku drzwiom wstrzymuje kochanka i mówi: Nie lękaj się — twój dom nie gore! pragnęłam tylko dowiedzieć się, które z dzieł swoich za najcudowniejsze sobie uważasz! Phryne wybrała sobie Amora! (*).

(*) Inny egzemplarz tego amora widzieliśmy w Neapolu (T. IV, str. 150) wspomnieliśmy tam o nim pobieżnie zachowując się z bliższym opisem do Watykanu.



Fig. 134. **Jowisz z Verospi** — według Phidiasa.

Tak tworzył Praksiteles! Niedaleko atoli od tego cudu piękności zatrzymuje cię kopia również doskonała dzieła szkoły *Skopasa*, który był mistrzem współczesnym Praksitelesa, lubo jak wiemy, od niego nieco starszy co do wieku (*). Jest to *Ariadna śpiąca*, uważana dawniéj mylnie za Kleopatrę. Ariadna, piękna córa króla Minosa, jak wiecie kłębem nici a mieczem czarodziejskim stała się pomocą Theseusowi, że i zabił Minotaura i wydostał się szczęśliwie z zamętów Kreteńskiego labiryntu. Miłość stała się młodego bohatera nagrodą. Kochankowie upojeni szczęściem chronią się na wyspę Naksos. Lecz we śnie nocnym pojawia się młodzieńcowi bóg Bachus i gniewny rozkazuje opuścić kochankę. Słucha wyroku Thezeus!

Rozpaczliwie zabolała Ariadna, gdy przebudziwszy się ujrzała się sama jedna na wyspie pustéj, odludnéj i gdy na dalekich morza błękitach o świcie spostrzegła uciekające żagle zdradnego kochanka. Wrychle jednak zawitał do Naksos inny okręt ubrany weselnie, świątecznie w bluszcze i kwiaty. Na nim Bachus wracał w tryumfie z Indyów. Bożek natchnienia i przyszłości wieszcz błaga o miłość opuszczoną dziewicę, lecz ona dopiéro co tak srogo zawiedziona nie ufa jego uczuciom. Wtedy młody Olimpu zesłaniec bierze przepaskę złotą wieńczącą jéj skronie i rzuca ją na Niebios wysokości, a przepaska zawiesiła się na gwiazdach i na wieczne czasy wśród nich świeci jako konstellacya korony. Ariadna zaślubiona Bachusowi przeszła świat dzieląc chwałę małżonka.

Ta rzeźba choć uszkodzona świadczy o mistrzowskiém dłócie przedwiecznego artysty, bo nie tylko postać Aryadny oblana jest wysokim urokiem niewieściem, ale jéj formy jeszcze misternie objawiają niepokoje duszy, które straszliwie trapią przez sen dziewicę. Te bolesne, senne marzenia wyrażają się nawet z mistrzowska w nieładzie szat, bo nawet spinka łącząca na ramieniu draperye rozpięta a zesunęła się suknia.

I znowu nie daleko Ariadny zatrzymały mnie w podziwieniu okruchy marmurowe. One niegdyś przedstawiały *Menelausa* unoszącego z bitwy ciało *Patrokla* (**). Profil Menelausa, jego pełne szlachetności a wyrazu oblicze, postać tchnąca życiem i duchem obok zwłok martwych, bezwładnych poległego przyjaciela — to wszystko wykonane z tak wysokiém mistrzowstwem, że istotnie być bardzo może, że to dzieło jest doskonałą kopią dzieła zrodzonego pod natchnieniem Phidiasa (***).

(*) Zob. T. III, str. 166.

(**) Inni mają tę gruppę za *Ajaksa* ze zwłokami Achillesa. — St.

(***) Jedną z czterech kopij zatraconego oryginału, jest ów na rogu pałacu Braschi umieszczony *Pasquino*, do którego przylepiano satyryczne dowcipy często politycznego znaczenia, ztąd podobno wyraz Paszkwil. Jest to okruch zniszczony aż do potworności. (*Pasquino* było nazwisko szewca, który żył na początku sze-

W sąsiedztwie tych rzeźb idealnéj fantazyi a zamglonego mitycznego świata widzimy dwa dzieła z życia rzeczywistego a wykonane istnym lubo wielce szlachetnym realizmem. Jakoż po obu stronach podwojów téj świetlicy zasiedli dwaj słynni poeci *Menander* i *Posidippus*. Zaprawdę duch ich wcielony najdobitniejszą charakterystyką i postawę i we wyraz twarzy i całe mienie się tych figur. Menander, człowiek światowy z jakąś przyrodzoną gracyą i że tak powiem, z niechcenia siadł sobie na krześle, lewą stopę cofnął wstecz, prawą wysunął naprzód; rękę lewą położył na poręczy i z pogodną twarzą, jasném czołem patrzy na świat niby zbierając wzorki dla swoich komedyj. Posidippus przeciwnie z większą grozą i zadumą nieco pochylony siadł mniéj swobodnie, jakby strapiony nad upadkiem obyczajów i ojczyzny.

Znać, że te wizerunki, tak doskonale charakteryzujące indywidualności, powstały w czasie konania rzeczy publicznéj w Grecyi (*). Bo gdy się ulotnią ze serca dawne, wzniosłe ideały, wtedy nastaje realizm, a gdy życie polityczne i znaczenie ogółu znika, wtedy idą górą jednostki indywidualne — więc kwitną portrety (**).

Przenieśmy się teraz do innéj świetlicy, by podziwiać *Ganimeda, uniesionego do Olimpu przez orła Jowiszowego*. To dzieło wykonał *Leochares*, współpracownik Skopasa (***). Gdybyśmy nawet nie znali mistrza téj gruppy, możeby nam nie trudno przyszło odgadnąć czas, w którym powstała. Jakoż sam przedmiot będąc raczéj odpowiedni malarstwu niż rzeźbie dowodzi, że dzieło nie zrodziło się bynajmniéj w epoce najwyższego południa sztuki, to jest w epoce Phidiasa, że tedy należy do późniejszego okresu. Z drugiéj zaś strony zadanie to trudne dla rzeźby rozwiązane zostało z tak świetném mistrzowstwem, z takiém wysokiém poczuciem piękności, iż znać że ten okres był jeszcze czasem wielce świetnym dla sztuki, choć już drugą, późniejszą, popołudniową jéj porą.

Obaczmy jak *Leochares* z mistrzowska przemógł trudność zadania i sytuacyi.

Drzewo, będące tylném tłem gruppy, pięknie zamyka całość

---

snastego wieku, a który dowcipne i satyryczne swoje pomysły, spisane na papierze, miał przylepiać na owym rogu pałacu Braschi. Gdy później na tém miejscu umieszczono resztki starożytnego posągu, natenczas przeniesiono nań nazwisko Pasquina, a wszelkie piśmienne napaści na osobistości przylepiane i nadal na tém miejscu, nazwano początkowo *pasquinadami*, a później *paszkwilami*. — St.)

(*) Niektórzy mają te posągi za dzieła synów i uczni Praksitelesa; *Kephisodota* i *Timarcha*, którzy kwitnęli około 300 roku przed Ch. Posągi te miały zdobić teatr ateński. Lecz w ostatnich czasach odnaleziono w Atenach podstawę do posągu Menandra, która jest za małą, aby na niéj można było ustawić posąg, w mowie będący. — St.

(**) Menander kwitnie, gdy już zagraża przemoc Macedońska.

(***) Jesto-to zapewne tylko kopia z bronzowego oryginału *Leocharesa*, który kwitnął około 350 roku przed Chr. — St.

a zarazem służy jéj za materyalną podporę. Orzeł ujął wdzięcznie pacholę przez szaty zlekka i ostrożnie; a rozpinając skrzydła zwrócił głowę ku wysokościom, kędy króluje Jowisz na Olimpie. Mistrz przedstawił pierwszą chwilkę wzlotu, bo chłopczyna dopiéro jakby na stopę jedną wzniesiony nad ziemię. Niewypowiedzianie cudowny jest sam Ganimed. Na obliczu jego rozlana jakaś tęskna, rzewna słodycz — jakaś radość przyćmiona żalem tkliwym; lewą rękę podniósł z wdziękiem po nad głowę, a zwrócił zlekka ku gwiazdom oblicze; stopy jego zwieszone z misterną gracyą, łączą się linią arcy wdzięczną z całą jego postacią. Z kompozycyi téj gruppy widać, że polot nie jest gwałtowny ale lekki, łagodny — Fujarka została na ziemi! — a piesek wierny usiadłszy, podniósł głowę za pastuszkiem swoim i wyje żałośnie!

Słusznie dziś prawią jako ten mit Ganimeda jest jakby pieśnią głęboką, co wyśpiewuje tęsknotę duszy do nieba, a uczucia nasze i przeczucia są tym orłem z wysokości zesłanym. I trafnie też przypomina archeologia, że w tym starożytnym, w tym pogańskim świecie sztuka na pociechę rodziców opłakujących stratę dziecka, rzeźbiła na jego grobowcu Ganimeda z Orłem. Tak tedy, widzicie — śmierć jest orłem, co unosi pacholę w objęcie niebiańskiego Ojca!

A niedaleko téj gruppy tak rzewnéj, wzniosłéj uśmiecha się znów z innego dzieła fantazya starożytna, strojąc żarty i wdzięczne figielki. Drzewo! Na tém *drzewie gniazdka ptasie* — a w tych gniazdkach zamiast ptaszków dzieciaki-geniuszki, co igrając, swawolkując, uśmiechają się do ciebie — a w każdém gniazdku ich pełno, a co które gniazdko, tém zdają się w niém dzieciątka piękniejsze.

A znowu w obec tego carodziejskiego drzewa, co obrodziło we filuterny ludek amorków, odgrywa się inna a arcy komiczna scenka. Jakiś *satyr* a wcale spory hulaka mając nie źle w czubku rozciągnął się jak długi na ziemi. Pewnie on dokazując, tańcując, szalenie skacząc wbił sobie cierń w nogę. Więc na swoich kozich nożkach przyśpieszył, by mu pomódz *leśny Pan*, i litością zdjęty wydobywa pacyentowi ze stopy cierń, ułożywszy do téj operacyi na pół zwierzątkową twarz swoją w przemądre fałdy doktorskie. Kto wie czyli ta facecyjka nie była wykonaną wedle wzoru Praxitela!

W sali *della Biga* pełno znowu przedmiotów wielkiego zajęcia, jak dla nas atoli najważniejsze są dwa posągi Diskobolów, bo one należą do szkoły mistrzów w *Argos* (na Peloponezie), są tedy zupełnie różne od dzieł dotychczas od nas w Watykanie oglądanych. Jakoż gdy sztuka *Phidiasa* niby rozmawiając osobiście z bogami Olimpu przedstawia ziemi ich wzniosły majestat, gdy następnie szkoła *Skopasa* i *Praxitela* podsłuchiwała cichych, mistycznych szeptów duszy, tak szkoła w Argos lubiła przedstawiać cielesne kształty człowieka, zwłaszcza ćwiczeniem wyrobione, i uchwycić ich piękność, siłę i harmonią przyrodzoną.

Jeden z tych dwóch diskobolów jest, jak się domyślają, dziełem *Naukydesa* (*), który był uczniem Polykleta, założyciela szkoły argiwskiéj a współczesnego Phidiasa. *Diskobol* ten gotuje się do rzucenia disku (**). Stanął na lewéj nodze, prawą wyciągnął nieco naprzód — diskus trzyma jeszcze w lewym ręku ku ziemi spuszczonym, prawą podniósł roztworzywszy dłoń — głowę schylił — oczyma mierzy przestrzeń. Jeszcze chwilka, a przełoży diskus do prawéj ręki, a krąg świśnie przez powietrze dosięgając celu. Drugi *diskobol* przedstawiony *fig. 135*, jak prawie z pewnością się domyślać można, jest kopią dzieła *Myrona*, który był współczesnym Polykleta, choć nieco od niego starszym. I Myron należy do szkoły peloponezkiéj, mającéj za główne zadanie swoje, piękność fizyczną człowieka. Z drzeworytu naszego widzimy diskobola w chwili samego rzutu. Cała jego postawa okazuje najwyższe wytężenie wszystkich muskułów. Dodajmy tylko, że mistrz w tém arcydziele założył sobie trudne zadanie, bo przedstawił tę jednę przelotną chwilkę między cofnieniem diskusu daleko wstecz po za siebie i wyrzuceniem naprzód ramienia prawego gwałtownym zwrotem całego ciała (***).



Fig. 135. **Diskobol według Myrona.**

W przedsionku do *Belwederu* do skarbnicy, która objęła najdroższe dziedzictwa po tém wielkiém a tchnącém pięknością życiu Hellenów, widzisz na środku podnóże niby ołtarz a na nim ów okruch, co go świat wielbi gorącém uczuciem, — a imię jego: *Torso Belwederski* (****).

Odkruszona głowa, ramiona, piersi, odtrąconych braknie nóg od kolan, a jednak mimo kalectwa poznasz, że to jest postać Herkulesa siedzącego na lwiéj skórze, rozłożonéj na skale. Na skale wyryto, jako mistrzem rzeźbiarzem był *Apollonius, syn Nestora z Aten.*

(*) Inni mają go za dzieło *Alkamenesa*, najlepszego ucznia Phidiasa. — St.

(**) Discus jest śpiżowym kręgiem, który przez młodzież bywał rzucany dla wyćwiki ciała a zabawy. Kto go zdołał rzucić najdaléj, był witany zwycięzcą.

(***) W pałacu *Massimi* (alle Colonne) ten sam Diskobol w doskonalszym jeszcze egzemplarzu.

(****) O tym ułomie wspomniałem w *Listach z Krakowa* T. II, str. 44 i nast. — więc tutaj tém króciéj a treściwiéj o nim mówić będę.

Nie wiemy z pewnością jaką chwilę z dziejów bohatera przedstawił nam w tém dziele Apollonius. Za to jednak dobrze nam wiadomo, że mistrz ten kwitnął około r. 85 lub 60 przed J. Chr., a zatém już w epoce rzymsko-greckiéj sztuki. Możemy się tedy zgodzić na zdanie dzisiejszych historyków, którzy twierdzą, że Apollonius podobnie jak inni współczesni jemu mistrze nie czerpał natchnienia swojego wprost z natury a z własnéj twórczości, ale pracował wedle wzorów z czasów najświetniejszych sztuki dawniejszéj, że nawet wykonał tego Herkulesa wedle pomysłu Lysippa, przetapiając jednak jego wzór pierwotny właściwym sobie geniuszem.

Przecież mimo owéj późnéj epoki, w któréj powstał ten Herkules, on jest zjawiskiem tak wielkiém i tak wysokiéj doskonałości, iż odbierał chętne hołdy wszystkich wieków. Wszak Michał Anioł w późnéj starości, z przygasłym, prawie ociemniałym wzrokiem kazał się prowadzić do Torsa, i wodził palce po nieśmiertelném dziele, a tak wielki mistrz, dotykając się piękności, która wiecznie młoda, urocza, nie starzeje nigdy, sam odmładniał ducha swojego. Dwieście lat późniéj Winkelmann natchniony wzniosłym zachwytem wyśpiewał tego okruchu chwałę prozą poezyi pełną (*).

Są głębokiéj treści filozofowie, co wyrzekli przekonanie, jako każda dusza wedle wewnętrznéj treści swojéj, wedle szczebla, który zajmuje w psychicznym świecie sama sobie tworzy ciało odpowiedne znaczeniu a istocie jéj, a będące tedy zewnętrznym, materyalnym objawem wewnętrznéj, niewidoméj jéj treści. Tak więc ze stopnia doskonałości organizmu zwierzęcia poznasz ogniwo a stopień, który ono zajęło w wielkim a coraz wyżéj wznoszącym się łańcuchu jestestw czujących. Dotykaj się tego marmuru, prowadź po nim końce palców, uczuj misterne fale muszkułów, co tu płyną melodyą, co powstają i znikają, a powiesz, że ten marmur jest ciałem, i że to ciało jest otuleniem ducha świadomego siebie, że jest nieśmiertelnego ducha ziemskim objawem — powiesz, że się dotykasz niewidomego świata.

Tak jest: Torso ten przekonywa cię, iż rzeźba wymaga innego rodzaju wzroku jak malarstwo, innego jak architektura; wzrok patrzący na rzeźbę jest zaiste dotykającym. Więc téż oczy często wzywają ku pomocy swojéj ręki. Zamruż oczy, a nie uwierzysz, żeby to ciało było marmurem — głaz twardy zmiękł za dotknięciem, zamienił się w żywe ciało.

W tym samym przysionku przemawia do serca wędrowca *sarkofag* starożytny, w którym jak napis oznajmia, złożył kości swoje *Lucius Scipio Barbatus*, pradziad wielkiego Afrykańskiego Scypiona. U góry gzyms i fryz dorycki tchnący prostotą pierwotną a wielce szlachetną; między tryglifami zdobiony jest w rozetty. Ten sarkofag był przeniesiony z grobowych pieczar Scypionów, któreśmy odwiedzili w czasie naszych wędrówek po starożytnym Rzymie (*).

(*) Ob. tamże w *Listach z Krakowa* słowa Winkelmanna.

Wstępujemy do ośmiokątnego dziedzińca — zbudował go genialny Bramante. W środku grają wody fontanny co szepcąc z cicha i gwarząc podrzucają w słońcu brylanty, szafiry, rubiny. Ta niby szczupła a pełna wspaniałości architektonicznéj przestrzeń objęła przysionki, sale, świetlice, w których płoną nigdy niezgasłym, świętym ogniem klejnoty sztuki staréj. Prócz innych nieprzebranych bogactw artystycznych, czekają wędrowca w tych świetlicach: *Merkurius Belwederski! Laokoon!* i promienny gniewny *Belwederski Apollo!*

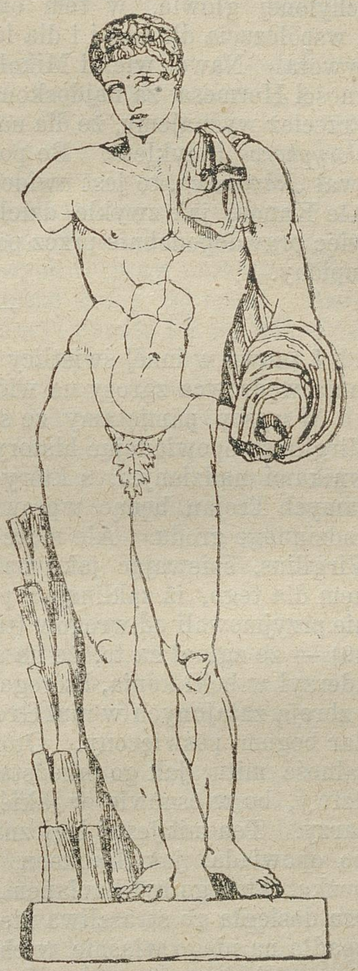


Fig. 136. **Merkurius z Belwederu.**

O postaci *Merkuriusa* daje nam choć ogólne wyobrażenie *fig. 136.*

Ten posąg był dawniéj mylnie zwany *Antinousem* z *Belwederu*. Dziś krytyka widzi w nim słusznie *Merkuriusa* (*Hermesa*). Wiemy téż już, że bożek ten nie jest bynajmniéj, jak inne niebiany, przedstawcą prawd ogólnych a opiekunem zasad obyczajowego żywota, lecz raczéj dobrodziejem pojedyńczych ludzi, który łaskawie przeziera ich słabostki i dogadza ich ziemskim życzeniom (**). Zatém poszło, iż właśnie *Polykletos*, mistrz szkoły peloponezkiéj w Argos, który z wewnętrznego usposobienia swojego przedstawiał przeważnie piękność ludzkich form, stał stał się zarazem twórcą ideału Hermesa, tego bożka — że tak powiem — o ludzkiém sercu a ziemskich chęciach (***). Ztąd téż zrozumieć możemy, że Polykletos przedstawił w tym posągu Merkuriusa jako opiekuna zabaw rozwijających najdzielniéj ciało, więc jako bożka palestry, czyli ćwiczeń gi-

(*) Zob. T. V, str. 240.
(**) T. IV, str. 168 i nast.
(***) Tamże.

mnastycznych. Że takowe ma znaczenie posąg nasz, tego się domyślają z pnia palmowego i płaszczyka zarzuconego na lewe ramię, i około lewéj ręki dla ochrony w czasie walki. Życzliwość łaskawa Hermesa dla mieszkańców ziemi wyraża się tu w téj cudnie pięknie schylonéj głowie, w tém obliczu zadumaném i pełném dobroci a współczucia dla ludzi i dla ich biednego, kłopotliwego doczesnego żywota. Nawet wielki Mikołaj Poussin uważał tego wysokiéj piękności Hermesa za najdoskonalszy wzór proporcyi ciała ludzkiego. Przecież wyznajemy, że dla nas nierównie wyższego znaczenia byłby *Doryphoros* Polykleta. Bo posąg takowy sam ten grecki mistrz nazwał *„kanonem“*, to jest uwidomionem prawidłem ludzkich proporcyj. Ale Kanon, jak zwykle dzieła Polykleta, był wykonany ze śpiżu; więc prawdopodobnie przez późniejsze barbarzyńskie wieki był przetopiony.

I znowu w innéj świetlicy cichéj, uroczystéj, niby kaplicy, przejmują wędrowca zgrozy na widok mąk *Laokoona*.

Wszyscy pamiętamy ze szkół upadek Troi, jak go wyśpiewał Virgilius, opowiadając historyą o owym koniu drewnianym, wojownikami nadzianym, a który zdradnym podstępem Greków, przez samych Trojan będąc wprowadzony do miasta, stał się zgubą ich rodzinnego grodu. Ale może nie jednego z nas ranił w samo serce Virgilius, śpiewając jako Laokoon zginął okropnym od wężów skonem dla tego, iż zaklinając przestrzegał ziomków, by nawet daru nie przyjmowali od wrogów (timeo Danaos et dona ferentes! Aen. II, 49) — że zginął za to, że na świadectwo tych słów swoich włócznią uderzył w boki konia, którego wnętrzności jękły żelazem, bo orężem i zbroją zatajonych w nim Greków, — że tém uderzeniem znieważył dar bogom poświęcony. Otóż dzisiejsi krytycy wytykając niemoralność mitu, jak go przedstawia Virgilius, przytaczają mit prawdziwy, bo w osnowie w jakiéj był podany Grekom przez innych pisarzy. Ten mit jest i logiczniejszy i moralniejszy niż ów Virgiliusa, bo opowiada, jak Laokoon niegdyś zbezcześcił grzechem ołtarz bożka, którego był kapłanem, więc choć późno na tym samym ołtarzu dosięgła go straszliwa niebian kara, a kara tém okropniejsza, iż spadła na niego właśnie w chwili, gdy z całych sił się mocował, by uratować ojczysty gród.

Lubo Virgilius spaczył mit, przecież tak cudnie pięknie opisuje samą okrutną katastrofę, iż się godzi przypomnieć sobie słowa wielkiego poety. Otóż właśnie, gdy Laokoon miał czynić ofiarę z olbrzymiego wołu na cześć Poseidona (Neptuna) — wtedy z wyspy Tenedos dwa węże potężnemi kręgami przeprowają morskie fale; — po nad wzdęte bałwany sterczą krwawe potworów grzywy, a słone wody pienią się sycząc i kipiąc. Już węże dosięgły lądu — płonące ich ślépia zabiegły krwią i ogniem. Potém poeta opisuje, jako

Laokoon opasany olbrzymiemi kręgami, obmazany okrutnym jadem, mocuje się rękami by rozepchnąć ohydne więzy i wznosi ku gwiazdom krzyki okropne, aż nakoniec dzieli los nieszczęsnych dzieci swoich (*).

Chciejmy bliżéj rozebrać to dzieło tak wsławione wśród wszystkich wykształceńszych ludów świata.

Wiemy prawie z pewnością, iż gruppa Laokoona powstała na wyspie Rhodus — a to w epoce czwartéj, to jest macedońskiéj, greckiego artyzmu, trwającéj od Aleksandra W. do zburzenia Koryntu (od 336 do 146). Wiadomo nam też, iż twórcami téj gruppy byli mistrzowie *Agesandros*, *Athanadoros* i *Polydoros*, urodzeni na Rhodus.

O charakterze sztuki w téj epoce już dokładniéj mówiłem w Neapolu, gdy rozbierałem ową sławną gruppę *Wołu Farnezyjskiego* (**), odsyłając więc cnego czytelnika do owych rozpraw naszych, tutaj jedynie treściwie przypomnę najważniejsze cechy téj epoki. Rzekłem tam, że z wolnością polityczną Grecyi upadła też jéj właściwa twórcza potęga, że atoli wśród powszechnego omdlenia, sztuka żyła jeszcze pełném tętnem we dwóch ogniskach, to jest w Pergamie i na wyspie Rhodus. W Pergamie albowiem jak wiemy szczęśliwe i pełne chwały pokonanie najezdnéj dziczy Galskiéj, będącéj naówczas straszną plagą Azyi Mniejszéj, podniosło ducha pergameńskiego ludu, a zarazem podnieciło artystyczną fantazyą jego; na wyspie Rhodus zaś zachowywały się dawne praojców obyczaje i polityczne swobody, więc też nie przytłumiona twórcza moc rozkwitała w dzieła świetne a nieśmiertelne.

O zabytkach szkoły pergameńskiéj poniżéj mówić będziemy. Spuścizną zaś szkoły rhodyjskiéj jest, jak wiemy, dobrze nam znana gruppa *Wołu Farnezyjskiego* i gruppa *Laokoona*, o któréj teraz bliżéj mówić będziemy. Nasza *Fig. 137* (str. 122) podaje nam o tém arcydziele choćby lekkie wyobrażenie.

Chciejmy sobie przywieść na pamięć jeszcze bliższe cechy artystyczne a wspólne tym dwóm szkołom. Mówiliśmy w Neapolu (***), że Grecya za czasów Macedońskich już była przeżyła najświetniejsze okresy twórczości swojéj i już wyczerpała najwyższe swoje artystyczne ideały. Teraz w owych dwóch ogniskach sztuki zrodził się wprawdzie nowy ideał, nieznany upłynionym czasom, ale ideał już niższego znaczenia. Teraz albowiem sztuka już nie tworzy więcéj ideałów Niebian (jak to bywało za Phidiasa i Polykleta) ani ideałów, w których potęga bogów wiąże się z ludzką istotą (jak

---

(*) Virgilius opisuje jako potwory naprzód rzuciły się na synów a potém na ojca; mistrze rzeźbiarze stosownie do natury ich sztuki przedstawili jednoczesną śmierć ojca i synów. Obacz bystre i głębokie tłómaczenie mitu: Overbeck, *Geschichte der Griechischen Plastik*. 1858 T. II, str. 171 i nast.

(**) Zob. T. IV, str. 153 i nast.

(***) Tamże.

to tworzył *Skopas*, *Praksiteles* — np. w posągach Wenery, w Niobie), ale zestępuje z Olimpu na doczesne, ziemskie niziny. Teraz ideałem artystycznym staje się pathos ludzkie, uczucie gwałtowne, wstrząsające do dna istotą człowieka i bunt wszystkich jego czynników przyrodzonych. Ale gdy wszelka gwałtowność ze saméj istoty

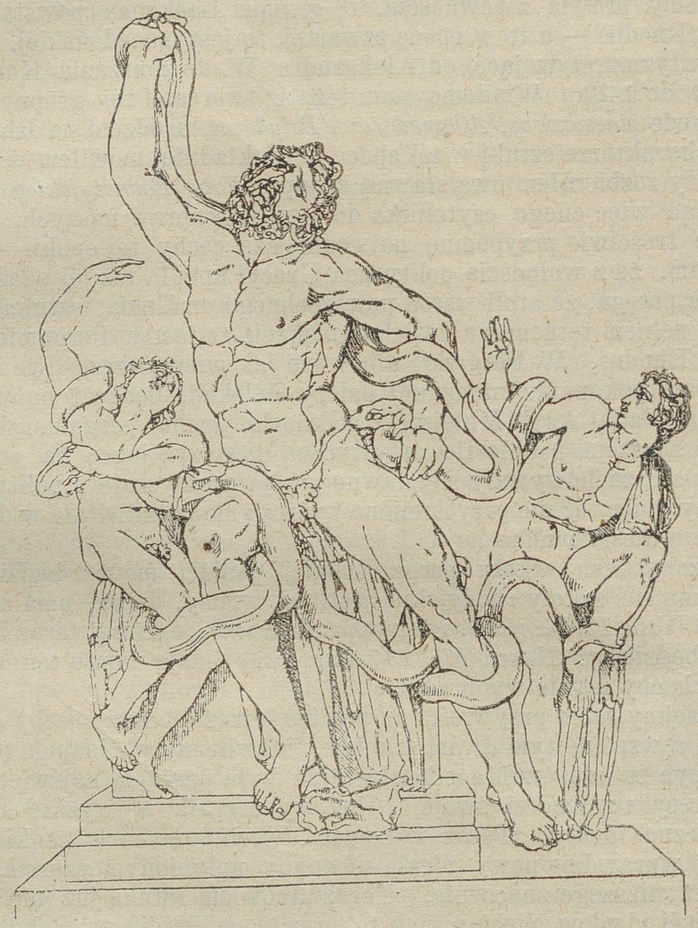


Fig. 137. **Gruppa Laokoona.**

swojéj może być tylko przelotną, chwilową, więc téż mistrz chwyta tę jednę wyłączną, przemijającą chwilę i takową przedstawia w dziele swojém. Co więc jest w rzeczywistości błyskawiczną minutą, sekundą, kamienieje na wieki w marmurze. Dodajmy jeszcze, że dojrzała cywilizacya a długie poprzednie studya natury ludzkiéj,

zwłaszcza anatomii, i wielowiekowa ręczna wprawa wyrobiła w mistrzach niesłychane wirtuozostwo; powiedzmy że na miejscu dawnéj, pełnéj, rodziméj, świeżéj wprost z natchnienia kipiącéj siły twórczéj, wystąpiła teraz gruntowna umiejętność i głęboka refleksya kombinująca misternie i mądrze wszystkie szczegóły dzieła.

Te właśnie wymienione przez nas cechy spostrzegliśmy dobitnie na gruppie *Farnezyjskiego Wołu*, znajdujemy je téż wszystkie również potężnie wyrażone w gruppie *Laokoona*. Co więcéj baczmyż, że w obu tych dziełach mit sam jest tragiczny, ale w żadnym z nich rzeźba téj tragiczności mitu wyrazić nie zdoła.

Tak jest, tu przed nami dźwiga się niby widmo straszliwe, dramat najokropniejszego pathos a cierpień i katuszy bezdennych, uzmysłowionych w marmurze z przerażającą okrutną prawdą. Najgłębsi znawcy anatomii studyują każdy szczegół organiczny, każdy muszkuł, każde naprężenie, lub zwolnienie części ciała sprawione boleścią bez granic, a wszędzie i zawsze z podziwem uznają najwyższe mistrzostwo. I znowu, śledząc wzajemnego wszystkich tych szczegółów powiązania, widzą najdoskonalszą całość, w któréj każdy szczegół jest i zarazem skutkiem i przyczyną wszystkich i nawzajem. Lecz nie prawiąc już o wysokiém umiejętném znawstwie organizmu ludzkiego, ani o wirtuozowstwie dłóta, którym wykonane jest to dzieło, zwróćmy tylko uwagę, jako mistrze z podziwienia godną misternością umieli w samych muszkułach i mięsach każdéj z tych trzech osób wyrazić różny ich wiek życia.

Widzimy téż, iż się nam sprawdza nasze orzeczenie powyższe, jako to dzieło jest skutkiem głębokiéj refleksyi a mądrości kombinującéj. Wszak to kombinowanie szczegółów tak głębokie objawia się nawet i zewnętrznie, bo trybem misternym, jakim potwory oplatają się około ofiar swoich. Tu widać tę okropną pewność, iż żadna z tych osób nie ujdzie ohydnym więzom. Nie darmo téż Plinius, opisując tę gruppę, powiada, że była „skutkiem wspólnéj narady mistrzów“.

Teraz baczmy jak szczęśliwie i z jaką genialnością mistrze wybrali w téj strasznéj tragedyi chwilę przelotną, którą przedstawili w téj gruppie. Jakoż trzy akta, następujące po sobie w czasie, rozwijają się przed oczyma widza współcześnie w przestrzeni. Przeszłość, przyszłość i teraźniejszość, te trzy abstrakcyjne wymiary czasu, jakby jednym gromem obecne są widzowi. Temi trzema aktami są trzy stopnie zguby rozdzielone na trzy osoby: syn starszy (po lewéj stronie ojca) przedstawia przeszłość ojca i brata, jakoż on jest jeszcze nie tkniętym, jeszcze zdrowym i prawie wolnym, bo nie spętany jeszcze okropnemi kręgami potworów. Młodszy brat jego jest drugą ostatecznością dramatu jest ostatnim aktem, on jest przyszłością nieszczęsną ojca i brata, on już ukąszony — już jad śmiertelny rozbiegł się po młodziuchném prawie jeszcze dziecięcém ciele — on kona — życie w nim już przebrzmiało. Nakoniec w ojcu

spotyka się skon ze życiem — Laokoon jest obecnością — dopiéro co był nietkniętym a już gospodarzy w nim śmierć. On się był zwrócił do młodszego syna, by go ile sił ratować i uwolnić od pętów ohydnych, ale w téj chwili gad wbił zęby w bok jego i zatruł krew żywotną. Więc Laokoon rzucił się spazmatycznie w górę a z głębi wyrywa mu się krzyk okrutnéj boleści, a boleści tém okrutniejszéj, iż ukąszenie wężów, zesłanych od samych bogów jest zaiste straszniejsze, niż ugryzienie od gadów naturalnych i zwykłych (*). Widzimy tedy, iż wszystkie trzy osoby, stanowiące tę tragedyą, ściśle się z sobą łączą, jako trzy akta jéj. Ale ta troistość łączy się jeszcze trybem wyższym, bo duchowym. Rzekliśmy dopiéro, iż Laokoon, choć sam ściśniony ohydnemi kręgami gadów, zapominając o sobie, pełen miłości ojcowskiéj, myślał jedynie o ratunku młodszego syna, gdy ugryziony od potwora, traci przytomność. A ten syn młodszy, prawie jeszcze dzieckiem będący, umierając, wywróconemi oczami gasnący wzrok zwraca ku ojcu! Starszy syn duszą całą, tchnącą współczuciem utonął w ojcu, przerażony jego krzykiem i tylko mechanicznie bezświadomie zajęty jest wężem, który mu się już obwinął około nogi, krępując przyszłą ofiarę swoją.

Tak święta miłość rodzinna a współczucie dla drugich, stało się tym czynnikiem niebiańskim, który przemagając okropność ziemskiego skonu, łagodzi okropne disharmonie.

I znowu wstępujemy do innéj świetlicy Belwederu. Tu jakby muzyka, co jedném uderzeniem, całą orkiestrą uderza znienacka w serce, kroczy naprzeciw nas *Apollo Belwederski* — zdaje się, iż idzie naprzeciw nas ta zagniewana a szlachetna, ta olimpijska postać lśniąca w marmurowéj bieli.

Inne wielkie dzieła sztuki milczą w spokojnym majestacie jak Boże gwiazdy. Podnieś oczy ku wysokościom spokojnym, utop ducha w cichém nocném, gwiazdzistém niebie, a z każdą chwilą głębiéj a głębiéj roztworzą się jego bezdenie, i ujrzysz poczęcia się, rodzenia się słońc i światów płonących. Podnieś oczy ku dziełom piękności artystycznéj, które również tak ciche i milczące — oddaj im się całym duchem, całą istotą twoją, a z każdą chwilą one jakoby gwiazdziste niebo głębiéj a głębiéj roztworzą ci płonące piękności światy. Ale Apollo z Belwederu — jak słusznie się wyraził Feuer-

(*) Niegdyś wyrzekłem zdanie, jakoby otwarcie ust w Laokoonie nie oznaczało bynajmniéj krzyku — teraz poznaję, żem się wraz z innemi omylił w téj mierze — i odstępuję więc od owego zdania. Dziś wiemy już prawie z pewnością, że prawe ramię i ręka była błędnie dorobione po XVI wieku przez Montorsolego, i że pierwotnie Laokoon tą ręką dotykał tyłu głowy swojéj. A tak położenie jéj było nierównie naturalniejsze, bo stopniowało wyraz boleści i nie psuło jedności linii. Podobnie trzymał rękę i syn młodszy.

bach — nie czeka oddania się twojego — on wprost na pół drogi kroczy na spotkanie się z uwielbieniem twojém. Rzekłbym, że ten Apollo, ten Helios a światłości bóg, uderza cię jakby słońce wschodzące wśród gorejących purpurów zarania.

A właśnie to pierwsze wrażenie, którego doznajesz stanie już jakoby za podstawę wywodów o tym posągu. Koncepcya dzieła, choć nie wyszukana — istotnie pragnie uderzyć, olśnić świetnością a blaskiem. Ztąd już znać, iż choć jest arcydziełem swojego rodzaju, należy już do epoki późniejszéj greckiego artyzmu, a nawet, jak z pewnością domyślać się można do grecko-rzymskiéj sztuki kwitnącéj za pierwszych cesarzów. Poznamy niezwłocznie cechy potwierdzające te domysły nasze.

Fig. 138 (str. 126) przedstawia nam *Apollina* z *Belwederu* zwanego też *Watykańskim*.

Zdaje się, że mistrz, którego nie znamy z imienia, przedstawił Apollina jako zwycięzcę smoka Pythona, a to w chwili, gdy wypuściwszy gniewnie strzałę ściga okiem śmiertelnie ugodzony potwór (*). Bóg światłości przezwyciężył poczwarę nocy, duch przemógł ciemną potęgę materyi! Ztąd też postać Apollina tak lekka, eteryczna, jak gdyby nie ciążyła ziemskiém brzemieniem, jakby była widziadłem niebiańskiém a gościem olimpijskim na ziemi. Piękność nadludzka promieni w ruchach żywych a szlachetnych i w proporcyach cudownych téj młodocianéj, wiosennéj postaci. A jak powiada Winkelmann, „mistrz stworzył tę postać z ideału; a o tyle tylko użył materyi, o ile mu było potrzeba, by dokonał zamysłu swojego“ i znów daléj mówi Winkelmann: „spojrzenie Apollina mierzy nieskończoność, pogarda owiała usta a gniew wzdął nozdrza jego, a przecież niezamącony jest jego spokój błogi, niebiański, a oczy tchną słodyczą, jakby przebywał w towarzystwie dziewiczych muz uroczych“, a unosząc się powiada ten wielki krytyk, jako w tym posągu nie ma tętna, nie ma mięs, ale duch w nim pulsując zakreśla te promienne jego kontury. Wszak nawet ci, którzy wypatrzyli pewną pretensyonalność i niektóre inne niedostatki w tém dziele są przecież zdania, że one wzmagają jego piękność, blask i przepych cudowny. Słusznie też krytycy twierdzą, że cały pomysł téj statuy jest koncepcyą indywidualną, wyłącznie do mistrza należącą a bynajmniéj pojmowaniem ogólném ludu, i że sam posąg może jest kopią marmurową śpiżowego oryginału, ale kopią wyrobioną z takim zby-

(*) Inni chcą tu widzieć chwilę, gdy Apollo rzuca swe strzały śmiertelne na nieszczęsne dzieci Nioby. W ostatnich zaś czasach ustala się przekonanie, że Apollo w lewéj ręce trzymał tarczę (aegis), i że jest przedstawiony w chwili, gdy broni świątynię Delfijską od napaści Gallów. Do tego tłómaczenia podała powód mała bronzowa statuetka odnaleziona w Grecyi a będąca jak najwyraźniéj odtworzeniem tego dzieła. Statuetka ta, znajdująca się obecnie w posiadaniu hr. Stroganowa w Petersburgu, przedstawia Apollina z tarczą. — St.

tkiem troskliwości, jak gdyby chodziło o wyrznięcie kamei w pierścieniu, lub o szlifowanie drogich kamieni dla osadzenia ich w złocie. Ta staranność prawie przesadzona a zarazem okoliczność, że



Fig. 138. **Apollo z Belwederu.**

posąg ten znaleziony był w Porto d'Anzo czyli w dawném Antium, miejscu tak ulubioném od pierwszych cesarzów, zrodziło domysł, że wykonany był właśnie na ozdobę mieszkania władzcy nad ówczesnym światem rzymskim, że tedy należy do szkoły greckiéj kwitnącéj naówczas pod wpływem Rzymian, a którą słusznie nowo-attycką zowią.

Twardą zaiste odbywam walkę z sobą samym pomijając tyle cudownych posągów żyjących nieśmiertelną poezyą w tych watykańskich świetlicach! Jednak konieczność nieubłagana wymaga ograniczenia się. Więc w sali *a Croce Greca* stańmy na chwilę wobec *Knidyjskiéj Afrodyty*, będącéj jak się zdaje kopią owego przesławnego posągu *Praksitela*. Jakaś nowoczesna, dzika wstydliwość pokryła niższą połowę postaci szatą blaszaną! Lecz popatrzmy w to oblicze pełne dziewiczéj, rzewnéj trwogi a przeczystéj niewinności, a wyznamy, że owa barbarzyńska, niepoczesna blacha jest sama jakby świętokradztwem karzącém uczucia, jest właśnie jakby wyzywającym, wabnym, faunowskim bezwstydem.

Inną Venus widzimy w innéj świetlicy (w *Gabinetto delle Maschere*) — jest-to tak zwana *Venus accroupie*. Ona co dopiéro wyszła z kąpieli. Prawém kolanem przyklękła, lewą zaś stopę postawiła na ziemi, a tak niby siedząc, niby klęcząc uśmiecha się do obrazu swojego odbitego w zwierciedle wody. Trzeba być barbarzyńcą, aby w téj postaci tak naturalnéj również widzieć co innego, niż cudowne, przeczyste dzieło sztuki.

W pełnéj okazałości sali zwanéj *Braccio Nuovo* spotykamy wśród innych skarbów dwie postacie niewieście wysokiego znaczenia. Jedną jest *Karyatyda* dziewicza, wykonana, jak się domyślają, na wzór owych cudownych dziewic, które na Acropolis ateńskiéj zamiast kolumn dźwigały fryz świątniczki Pandrosion. Wyraz uroczysty i przecudny pełnego wdzięków oblicza — podobnie jéj opieranie się przeważniéj na jednéj nodze, zresztą cała postawa dowodzi, że mistrz unikając wstrętnego wrażenia, misternym taktem wyraził, że dziewica nie jes zbyt obciążona brzemieniem. Mimo to znać, że ona nawzajem nie jest pustą komparsą, czczą ozdobą, ale rzeczywiście siłą dźwigającą, więc warunkiem logicznym architektonicznéj konstrukcyi. Istnym genialnym pomysłem mistrz fałdami draperyi z lekka przypomniał żłobki jońskiéj kolumny. Podobnie jak na odwrót ta kolumna smukła, wdzięczna przypomina uczucia i postać niewiasty. Tę karyatydę znaleziono nie daleko od Panteonu, jest więc rzeczą do prawdy podobną, że ją wykonał *Diogenes z Aten*, który żył za czasów Augusta a zdobił karyatydami Panteon (*).

Druga statua niewieścia, zwana *Pudicitia*, jest wysokim wzorem bogactwa draperyi, która choć suta i fałdzista cudownie się nadaje do pięknych form ciała. W téj postaci zwykle téż krytycy widzą wizerunek jakiéjś znakomitéj damy rzymskiéj, pełnéj w ułożeniu

(*) O tych dziewicach wspomniałem w *Listach z Krakowa* T. II, str. 36 i nast.

i postawie wdzięku, owéj gracyi, która jest nabytą przez wykwintne dworne wychowanie.

W téj saméj sali spostrzegamy posąg wyobrażony na naszéj *Fig. 139.* Jest-to kopia marmurowa dzieła *Lysippa*, a przedstawia atletę zwanego *Apoxyomenos*, dla tego, że go widzimy w chwili, gdy po skończonych igrach oskrobuje się z pyłu i z oliwy, którą się był nacierał gotując się do zapasów. Lekkość i naturalność postawy, którą był przybrał z niechcenia i bez wiedzy swojéj, siła, dzielność obok smukłości zwinnéj a wielka piękność późniejszego młodzieńczego wieku nadają dziełu temu nadzwyczajną wartość artystyczną. Jak zaś piękność jego cenioną była dowodzi wiadomostka podana nam przez Pliniusa, który nam donosi, jako Agrippa postawił oryginał tego posągu przed swojemi Thermami. Tiberius lubo w pierwszych latach unikał wszelkich nawet pozorów samowładności, tak był zachwycony pięknością tego dzieła, że go kazał przenieść do świetlic swoich, a na jego miejsce przed thermami postawił inny posąg. Lud rzymski atoli tak się oburzył tym czynem cesarza i w teatrze wielkim krzykiem żądał (magnis clamoribus conflagitaverit), aby posąg wrócił na dawne miejsce swoje. Tiberius tyran jeszcze przyczajony ustąpił woli ludu (*).

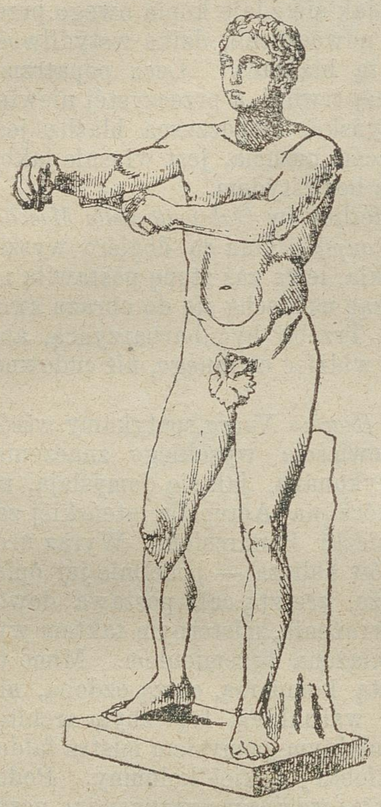


Fig. 139. **Apoxyomenos** według Lysippa.

Ten posąg jednak prócz piękności ma jeszcze inne wyższe znaczenie. Jakoż stanowi zwrot nowy w dziejach greckiéj skulptury. Do czasów Lysippa, posąg *Polykleta* zwany *Doryphoros* był dla artystów wzorem (kanonem) a uwidocznieniem prawideł proporcyj męzkich najwyższéj piękności (**). Lysippus zaś tworząc posąg naszego *Apoxyomenosa* w nim podał nowy wzór, nowe prawidło stanowiące epokę w plastyce greckiéj. Odmiana przez niego zaprowadzona

(*) Plinius LXXXIV, cap. 8.
(**) Zob. powyżéj str. 120.

w ogólności na tém zależy, iż Lysippus komponował swoje posągi smuklejsze, lżejsze niż Polykletus. Polykletus albowiem uwzględniał formy ludzi jakiemi są rzeczywiście i ujął z nich średnią miarę, to jest proporcye w średniém przecięciu twierdząc, iż prawidłem piękności jest właśnie środek między postacią zbyt podsadzistą a zbyt strzelistą. Przeciwnie Lysippus, nie bacząc na ludzi jakiemi oni rzeczywiście bywają, pragnął przedstawić proporcye ciała ludzkiego, jakie one wedle ideału piękności być winny (*).

Wiemy, że po *Lysippie* sztuka grecka wstąpiła w epokę czwartą, niby w jesienną porę żywota swojego a przecież fantazya helleńskiego ludu była wówczas tak jeszcze bogatą i zamożną, że nawet jéj dzieła przedstawiające niby w zimnych allegoryach naturę nieorganiczną żyją ciepłą, pełną wdzięków poezyą. W tym Braccio Nuovo widzimy allegoryą *Nilu*. Nil jako olbrzym dzielny a czerstwy legł popisując się przepychem pięknych członków swoich. Na obliczu jego uśmiecha się dobroczynna łaska, bo bożek słusznie piastuje obfitości róg pełen nieprzebranych darów. W koło otoczył się naturą, którą on karmi i pielęgnuje nigdy niewyczerpanym dostatkiem — więc w koło radują się życiem ptaki, zwierzęta i ludzki ród. Tymczasem liczne geniuszki figlujące, swawolujące spinają się po nogach, ramionach i piersiach Nilu. Ta dziatwa to jego synkowie! One wyrażają stopnie peryodycznego nabrzmiewania jego wód.



Fig. 140. **Cesarz August jako Kapłan-Ofiarnik.**

Tak tedy pielgrzymując po tych świetlicach watykańskich rozpatrzyliśmy się w najważniejszych — jak sądzę — dziełach greckiéj plastyki, a rozpoczynając od jéj najjaśniejszych szczytów bo od epoki Phidiasowéj, przebiegliśmy wszystkie następne jéj okresy. Teraz zakończymy te poglądy nasze posągiem *Augusta cesarza*, będącym dziełem wskróś poczucia rzymskiego. Czytelnik widzi tę statuę na naszéj *Fig. 140.* Cesarz przedstawia się jako kapłan-ofiarnik.

(*) *Overbeck*, Gesch. der Griech. Plastik T. II, str. 78. — *Brunn*, Gesch. der griech. Künstler T. I, str. 373 i nast.

Opona zasłania tylną część głowy, a przepych bogaty draperyj artystycznie i bez przesady ułożonych świadczy o misternym takcie starożytnych mistrzów, umiejących równie stwarzać figury otulone w draperye jak postacie bezszatne, promienne przyrodzonym wdziękiem. Ten posąg Augusta i ów niewieści Agrippiny, który poznaliśmy w Neapolu, jako dzieła rzymskie nawzajem się uzupełniają pod względem piękności w drapowaniu płci obojéj (*).

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Dziś znowu wstępujemy na kapitolińskie wzgórze, co przez długie wieki było tronem Romy, świata królowéj. Opisywaliśmy nowoczesny kapitoliński plac wtedy, gdyśmy rozpoczynali nasze wędrówki po forum Romanum, po zapadłéj kruchcie starorzymskich dziejów (*).

Wiemy że wstęp wspaniały na wysokości tego placu jest dziełem *Michała Anioła* (z roku 1536) — wedle jego pomysłów stanął téż ów pałac senatorski (środkowy). Schody podwójne, dodane téj budowie wspaniałéj przez wielkiego mistrza, uchodzą za arcygenialny pomysł nowoczesnéj architektury. Pałace zaś boczne budowali następcy, gdy już Michała Anioła nie było na świecie; posługiwali się wprawdzie jego planami, ale wypaczając je świętokradzką samowolą.

W środku placu z wysokości wzniosłego podnóża spogląda na nowoczesne wieki a karłowate późne pokolenia cesarz *Marek Aureliusz*. Ten konny śpiżowy posąg pojęty jest wskróś po rzymsku, bo z całym realizmem, dbającym o podobieństwo, o prawdę a nie ubiegającym się za zidealizowaną naturą.

Więc widzimy wielkiego cesarza jakby żywego przed sobą, rzekłbyś, jako kroczy na koniu zwolna wśród tłumnie zebranego ludu rzymskiego, witając go lekkiém podniesieniem ręki. Dzięki niechaj będą szczęsnemu przypadkowi, co nam dochował to śpiżowe dzieło, dzięki niechaj będą dawnemu mistrzowi, iż nam przekazał postać i rysy tego męża.

Gdy wstąpisz po schodach *Kapitolińskiego Muzeum*, pierwszą po-

(*) Zob. Fig. 75 T. IV, str. 126.
(**) Zob. T. V, str. 35 Fig. 109.

stacią, która cię przyjmuje w tych przestrzeniach jest *Eros* (Amor) stojący jakby na straży owego świata piękności sztuki starożytnéj. On napina łuk swój, jak gdyby właśnie już był wybrał dla strzałki złowrogiéj nieszczęsną ofiarę. Ta figura tchnie takim wdziękiem a życiem tak śmiałém i rzeźkiém, że ją zapewne słusznie uważają za kopią oryginału bronzowego wykonanego przez samego *Lysippa*.

Muzeum kapitolińskie jest jednym z najważniejszych zbiorów na świecie całym, a przecie pokrótce niém zatrudnię czytelnika, ograniczając się do dzieł uzupełniających nasze wiadomości o epokach sztuki greckiéj. Śpieszymy więc wprost do sali tak zwanego *umierającego Gladiatora* (*), będącéj ogniskiem najświetniejszém tego dziedzictwa po umarłych, a tak cudnie pięknych wiekach starych.

W téj sali uśmiecha się do nas *Faun*, który dobił się tak wielkiéj sławy wśród ludzi, że go wszyscy znają pod imieniem *Kapitolińskiego Fauna*; i nie dziw, bo on i znany nam *Amor* Watykański byli najcudniejszemi dziełami *Praksitelesa*. Wszak o te dwa posągi, jak już opowiadałem, tak się zatrwożył mistrz, gdy Phryna dowcipnym podstępem donieść mu kazała, jakoby jego pracownia stanęła w płomieniach (**). Faun młodzieniaszek prawém ramieniem spoczął na drzewie, lewą ręką podparł z lekka bok, prawą nogę cofnął za lewą, i tak z lekka stanąwszy czegoś się zamyślił, zadumał. Historycy sztuki często posąg ten przytaczają na dowód, jak wzniosłe, jak szlachetne było zapatrywanie się czasów Praksytelowych na naturę i życie materyalne, ziemskie. I słusznie bardzo! Bo uważmy, że w pierwotnych epokach Grecyi bogi same były ślepemi potęgami Natury, jako Chaos, Uranos, Okeanus, Rhea. Im więcéj atoli Hellada wzmagała się późniéj na duchu, tém téż więcéj uduchowniały się jéj bogi. Tak się téż stało, że sama nawet szara czeladka Olimpu jak fauny, satyry i t. d. co z materyi ród swój wiodą z postępem czasów uszlachetniają się jakąś glorią duchową. Ten faun jest uosobioném życiem zmysłowém; jakoż jego twarz choć dalekim tylko odgłosem przypomina naturę animaliczną — np. te uszka nawet śpiczaste a włosy strzępiate. Mimo to wyznajmy jako ten jego materyalizm jest pełen wdzięku — a wdzięk, jak zaraz poniżéj obaczymy, jest pięknością bezświadoméj sobie natury. Ten faun tak rzewny, tkliwy, zamyślony! tém rozrzewnieniem się a zadumą wzniósł się nad własną przyrodzoną naturkę swoją.

Obok Fauna stanęła *młodziuchna dziewczynka* — ona przytuliła do piersi gołąbka ratując go, zasłaniając od węża, który na ziemi tuż obok niéj podniósł się sztywnie i czyha na biedną ptaszynę. Ten wąż jednak był nowocześnie dorobiony, więc zwykle dziś mniemają krytycy, iż pierwotnie zajmowało jego miejsce inne większe

(*) *Stanza del Gladiatore moribondo.*
(**) Zob. powyżéj str. 113.

drapieżne zwierzątko, a domysł ten opierają to na wymiarach postumentu, który jest zaiste zbyt wielki dla węża, to znów na uwadze, iż takowe czyhanie nie odpowiada naturze gadu. Jabym sądził, iż wąż jest raczéj dla tego nietrafném restaurowaniem, iż psuje wrażenie całości i wcale nie odpowiada postawie dziewczynki, która znać jest tylko wyłącznie zajęta skrzydlatym ulubieńcem swoim, a nie obawia się bynajmniéj o siebie. Zdaje mi się, że kotek byłby tutaj daleko więcéj na miejscu swojém. Lecz mniejsza o to! Uważmy raczéj, że ten posąg cudowny podaje nam sposobność rzucenia choć pobieżnie kilku słów o istocie wdzięku.

Bo widzicie — ta dziewczynka, lubo jest śliczna, lubo jest bardzo ładna, przecież nie jest idealną pięknością, pięknością prawidłową najwyższą, za to jednak cała jéj postawa, ułożenie, jéj ruchy tchną tak niewysłowioną gracyą, tak są czarujące, iż stała się jakoby uosobieniem żywém wdzięku. Również pełne gracyi jest jéj współczucie serdeczne, tkliwe, rozlane na jéj twarzy, a ten wyraz troskliwości, którym przytuliła gołąbka do siebie.

Otóż ztąd wnosimy naprzód, że wdzięk nie jest jeszcze idealną, to jest w ścisłém znaczeniu pięknością, i że nawet bez niéj obejść się może — powtóre, że wdzięk zależy przeważnie na ruchach ciała. A bacząc, iż ta dziewczynka jest cała zajęta gołąbkiem, że nie myśli wcale o sobie, że przeto nawet nie wie o sobie, ani o wdzięku swoim, więc ztąd znowu wnosić możemy — potrzecie — iż wdzięk jest wykwitem saméj natury, że nie łączy się bynajmniéj z wiedzą, że jest bezświadomy siebie a tém samém przypadkowy.

Że te wnioski nasze są prawdziwe, moglibyśmy się przekonać z mnóstwa nieprzeliczonego przykładów — naprędce przytoczymy ich tylko kilka. Dzieci bawiące się, igrające, bywają często pełne wdzięku — wdzięczne są ich ruchy, a ta gracya objawia się w nich bez wiedzy ich. Wdzięczne może być ułożenie osoby śpiącéj (Ariadna powyżéj). Prawda, że osoba śpiąca nie objawia żadnych ruchów, przecież oko widza patrzącego, idąc za wdzięcznemi liniami ułożenia, odbywa za nią ruchy takowe. Ztąd wynika, że nawet jestestwa bezduchowe np. niektóre zwierzęta nie mające wiedzy siebie, mogą miéć ruchy arcywdzięczne — co więcéj, że nawet przedmioty bezduszne a nawet nieorganiczne, niekiedy odznaczają się wdzięcznością ruchów swoich, np. brzoza nasza lub nasza prześliczna wierzba nie obrzynana, rosnąca swobodnie okazuje wdzięk, gdy jéj gałęzie zakołysze wietrzyk lekki. Strumyk płynąc zakreśli wdzięczne linie — ba, wszak słusznie mówimy o wdzięku ścieżek ogrodowych. Ścieżki są nieruchome, ale wzrok nasz cieszący się ich rysunkiem odprawia te ruchy, a gdy my chodzimy niemi sami rysujemy sobą ich kształty i linie. A potém uważmy! Nawet artysta-ogrodnik, który wytykał te ścieżki nie poszedł zaiste za nauką, za umiejętnością sobie świadomą, która tutaj niczego nie nauczy, lecz rysował je z wrodzoném uczuciem wdzięku, a z natchnieniem i smakiem naturalnym.

Mówiliśmy, że nawet na twarzy, w rysach téj panienki przytulającéj z taką serdeczną troskliwością gołąbka do siebie, tchnie wyraz wdzięku. Jest to wdzięk duszy. Piękność uczuć, tkliwość serca jest także zaletą wrodzoną, bezświadomą, naturalną. Nie będzie atoli wdzięku w niezmiennéj jednostajności umysłu, bo takowa najczęściéj bywa skutkiem siebie świadomego ducha (np. charakteru). Uczucia głębokie, serdeczne, właśnie dla tego, iż grają w duszy bez świadomości naszéj, są również tak ruchawe a pełnéj różnéj treści jak te objawy zewnętrznego świata, które działają wdziękiem na dusze nasze.

Moglibyśmy wiele mówić o istocie wdzięku, aby jednak ten przedmiot tak zajmujący wyczerpnąć, należałoby całą i osobną skreślić rozprawę. Ograniczamy się więc na dwóch jeszcze uwagach. Jakoż gdy wdzięk jest wykwitem wrodzonéj, bezświadoméj piękności natury, ztąd téż mniéj odpowiada płci męzkiéj a jest raczéj przymiotem niewiast, które to mniéj odstały od natury, żyją z nią w bliższym związku i dla tego radzą się serca natchnienia. Baczmyż nakoniec, iż gdy, jak się rzekło, warunkiem wdzięku jest bezświadomość, gdy on nie łączy się z wiedzą, ztąd właśnie wdzięk udany, przyuczony, połączony z wiedzą nie jest wdziękiem, bo jest nienaturalnym, jest raczéj mizdrzeniem się wstrętném.

Powiecie, że wdzięk może być i nabyty troskliwém wychowaniem. Prawda! ale wyznajcie naprzód, że w takowym razie wychowanie winno znaléźć usposobienie natury ku temu, bo inaczéj wychowanie choćby najstaranniejsze nic nie poradzi — a powtóre i temu nikt nie zaprzeczy, że wdzięk wykształcony rozwinięty przez wychowanie wtedy tylko będzie wdziękiem prawdziwym, jeżeli tak przejdzie w istotę wychowanki, że się w niéj będzie objawiać bez świadomości a nawet bezwolnie, słowem jeżeli się stanie drugą — *naturą*.

Teraz zwróćmy się do innéj niewiasty tchnącéj zupełnie różnym nastrojem.

Jakoż obok téj młodéj panienki tak prostoty pełnéj o miękkich, dziewiczych kształtach, stanęła *Amazonka*, co podobno wyskoczyła z pod dłóta *Phidiasa* z wyrazem siły i butności męzkiéj w ciele niewieściém. Trafnie twierdzi Burckhardt (*), że takowe zjednoczenie dwojéj płci jest zdrowe i godne sztuki Phidiasowéj, gdy przeciwnie cudaczne Hermafrodyty są oznaką chorowitości a przeżytéj, przesyconéj fantazyi (**). Ba! Wszak również pojmujemy Bachusa mło-

(*) *Burckhardt, Cicerone.*

(**) Mówiliśmy o dziwactwie Hermafrodytów we Florencyi. T. III, str. 186 i nast.

dego, którego formy męzkie są miękkie, pulchne, łagodne niby niewieście, a to nie bez powodu, gdyż bożek ten jest wieszczem, wróżbitą, a tak krewni się z istotą kobiety, co również wróży instynktem serca i przeczuciem, zgaduje tajemnice duszy, a tak niewiasta właśnie sobie zastępuje wywody abstrakcyjne męzkiego rozumu. Ta amazonka z wyrazem dzielnego charakteru na ustach, w tunice podkasanéj z łukiem w ręku, z ostróżką u nóżki uzbraja się do boju by w lada chwili sunąć na koń i rzucić się na wroga. Jednak ona tak urocza i piękna, iż ani pomyśléć aby się mógł znaléźć przeciwnik tak dziki a gburowaty, coby nie złożył chętnie broni i uznał się być na głowę, na serce zwyciężonym. Długie strawisz chwile podziwiając i Fauna i ową panienkę z gołębiem i amazonkę zuchwałą, a jednak tak piękną — lekki atoli zwrot głowy w lewą stronę okaże ci popiersie *Aleksandra W-go!* Tak jest — to jest młodzieńczy Macedonów król, co poetyczny jakby rycerz średniowiekowy, zdobywa świat i zdobywa sobie epokę w dziejach ludzkości. Rysy oblicza młodego cywilizatora Azyi są te same co nas tak silnie poruszyły we Florencyi (*). Lecz tam były one pełne boleści i mąk skonu, tutaj raczéj oblicze jego promieni w tryumfach, sądzą nawet niektórzy, żo on tu jest przedstawiony jako Helios, to jest jako bóg światłości, bo nawet znajdują się otwory w przepasce na głowie w których niegdyś umocowane były promienie metalowe. Zdaje się z pewnością, że ta głowa wykonana jest wedle Lysippa.

W téj saméj sali całą prawie pośmiertną pięknością promieni marmurowa postać *Antinousa*. Za każdym razem, gdy odwiedzałem kapitolińskie zbiory, zastawałem licznych rysowników oblegających posąg ten, by kopiując a kopiując przelali w duszę swoję czarodziejstwo tych linij a cudowność członków i szlachetność całéj postawy. Więc w świetlicy cicho, jakby w kościele. Kto przyszedł, milcząc usiadł i niby w kontemplacyi nabożnéj ginął wzrokiem i duszą w tych postaciach tu zebranych.

Antinous był ukochanym młodzieńcem cesarza Hadriana. Stało się, że władca świata złożony był ciężką, złowrogą niemocą. Już nie było nadziei. Wtedy Antinous bogom ofiarował życie swoje za zdrowie cesarza. Zginął we falach Nilu. Gdy Hadrian wrócił do zdrowia, pragnąc ulżyć sobie na sercu założył miasto na pamięć zmarłego przyjaciela, i zbudował na cześć jego liczne a przepychu pełne świątynie — co więcéj ubóstwionego przeniósł na niebo i umieścił wśród gwiazd (**). Na pocieszenie stroskanego cesarza najznakomitsi artyści tworzyli posąg młodzieńca. A tak powstał ideał nowy, nieznany dawniejszemu światu. Jakoż gdy za czasów choćby najświetniejszych rzymskich sztuka żyła pomysłami zrodzonemi

(*) T. III, str. 187 Fig. 57.
(**) O téj konstellacyi wspomnieliśmy w Tomie IV, str. 151.

jeszcze przez dawną Grecyą, ideał Antinousa jest jedynym ideałem stworzonym przez sztukę grecko-rzymską.

Antinous stanął nam tu przed oczy na poły jeszcze śmiertelnym człowiekiem, na poły olimpijskim niebianem. Postać jego przypomina formy miękkie Bachusa, choć one mniéj niewieście. Niewypowiedziana piękność rozlana w téj postaci tém głębiéj cię przenika, iż spływa z jakąś głęboką, słodką i smutną zadumą, z jakąś elegią serca, przeczuwającą blizki jego zgon, a już może wróżącą chylenie się do upadku rzymskiego świata.

Teraz mam prawić o najważniejszém dziele téj kapitolińskiéj świetlicy. W jéj środku na wzniesieniu otoczoném balustradą, widzimy leżącą smętną postać znaną powszechnie światu pod mylną nazwą *Gladiatora umierającego*. Przedstawia nam go *Fig. 141* (str. 136).

To dzieło miano przez długi czas *za gladiatora ugodzonego śmiertelnie* w amfiteatrze a umierającego na krwawéj arenie wobec stutysięcznéj tłuszczy rzymskiego rozbestwionego widza. Ztąd też znany był zwykle w świecie pod imieniem *umierającego gladiatora*. Tak więc ten sławny zabytek uważany bywał przez długi czas za dzieło rzymskiéj epoki, a każdy niemal wędrowiec widział w nim wojownika, pochodzącego z rodu, który najwięcéj go obchodził. Ja sam znając go dawniéj tylko z rycin miałem go za Słowianina.

Znakomity archeolog włoski *Nibby* (*) wykazał atoli mylność podobnych zdań i wyświecił całą bystrością i erudycyą, że ten mniemany gladiator jest raczéj *Gallem* umierającym na polu bitwy, i dowiódł Nibby, że ten wojownik należał do owego barbarzyńskiego szczepu, który, będąc straszliwą plagą Azyi Mniejszéj, napadał na królestwo Pergamu (**).

Jakoż ten znakomity archeolog spostrzegł, że charakterystyka Gallów, podana przez starych pisarzy, zwłaszcza przez Diodora Sycylijskiego, stosuje się w zupełności do tego tak zwanego „umierającego gladiatora“, spostrzegł bowiem i na posągu ten sam wzrost długi, włosy gęste, grube, zarzucone ku karkowi a do grzywy końskiéj podobne — a o których wspomina Diodor. „Sprawdza się“ też na tym zabytku wiadomość, że „Gallowie w boju walczą bez sukni, że wodzowie odznaczają się naszyjnikami, a używają tarcz i trąby wojennéj“ (***).

(*) Antonio *Nibby*, ur. się w Rzymie 1792 r. Od roku 1820 był professorem archeologii przy uniwersytecie rzymskim. † 1839 r. — St.
(**) Pergamus był stolicą królestwa w Mysii, które powstało w 283 r. przed J. Chr. a już w 150 r. przed Chr. dostało się pod rzymskie panowanie.
(***) Diodor (Bibl. Dziejów Ks. V) skreślając charakter tego ludu, od którego się wywodzi naród, stojący dziś na reju cywilizacyi, dodaje jeszcze, że Gallowie biesiadują leżąc na skórach wilczych lub psich, i że wierzą jako dusza wyszedłszy z ciała ludzkiego przechodzi w inne żywe jestestwa, a tak nawraca w świat i t. d.

Ten pomysł szczęśliwy sławnego włoskiego uczonego rozwiązał od razu wszystkie zagadki. Wiemy przeto z pewnością, że ten Gall



Fig. 141. **Umierający Gall dawniéj Gladiatorem zwany.**

jest dziełem szkoły Pergameńskiéj, że więc powstał w epoce czwartéj, to jest Macedońskiéj greckiego artyzmu.

O téj epoce atoli mówiliśmy obszernie w Neapolu rozbierając

gruppę *Farnezyjskiego Wołu* (*), a dopiéro co wyżéj wspominaliśmy choć pobieżnie o jéj cechach rozprawiając o gruppie Laokoona (**). Zatém, nie powtarzając rzeczy już dwa razy powiedzianych, jedynie przypominamy, że w téj epoce (od 336 do 146 przed Chr.) wśród ogólnego omdlenia ducha greckiego, sztuka kwitła jeszcze w swojéj pełni we dwóch ogniskach, bo na błogiéj i swobodnéj wyspie Rhodus (gdzie powstała owa gruppa *Wołu* i *Laokoon*) i w Pergamie, gdzie znów szczęśliwe zwycięztwa nad złowrogą dziczą gallską podniosły ducha w pergameńskim ludzie i wznieciły w nim miłość do dzieł sztuki. Otóż mistrze, rzeźbiarze Pergamu, pragnąc w pomnikach artystycznych uwiecznić ojczyste tryumfy, przedstawiali owe zwycięzkie bitwy ziomków swoich. Wykonywali tedy wielkie gruppy, składające się z licznych pomniejszych szczegółowych grupp i posągów. Prawie z pewnością dodać można, że do takowéj wielkiéj całości należał i ten Gall umierający. Jest on zapewne jednym z wodzów, który widząc straszną przegraną sam w rozpaczy topi miecz w piersiach swoich. Zaraz poniżéj obaczymy we Villi Ludovisi gruppę (Galla zabijającego w rozpaczy żonę i dzieci), która zapewne również była cząstką takowéj wielkiéj artystycznéj całości.

Cechy téj epoki, uwidomione w gruppie *Wołu* i w *Laokoonie*, występują w tym posągu naszym również z całą dobitnością. Temi cechami, jak wiemy są: „Pathos, ludzkie cierpienia bez granic, ziemska doczesna natura człowieka i zburzenie wszystkich przyrodzonych czynników a nakoniec sytuacya momentalna, chwilowa w przelocie ujęta“. Ten Gall przed chwilką był jeszcze zuchwałym i dzielnym — a po chwilce omdlewające ramię jego już nie dźwignie więcéj brzemienia ciała. W nim robią i wrą katusze fizyczne a straszniejsze jeszcze męki duszy, on wprawdzie jeszcze sobie przytomny, ale już mrokiem zachodzą oczy jego — już strasznym kołowrotem pędzi około niego świat i cała przeszłość żywota. A znać, iż mistrz ujął z najdoskonalszą technicznością tę barbarzyńską fizyczną naturę Galla i całym naturalizmem realistycznym a straszliwą uderzającą prawdą przedstawił chwile konania. Tutaj widzimy naturę ludzką niby z pierwszéj ręki a powierzającą nam najmisterniejsze tajemnice życia i śmierci.

Odwróćmy się atoli już od téj sceny boleści a skonu, a pośpieszmy na ochłodę umysłu do innego przybytku kędy kipiące, ciepłe, pełne blasku życie tchnie weselem ziemskiéj radości, lecz opromienione zacnością obyczaju i uczciwego sromu. Do świetlicy osobnéj, na klucz zamykanéj prowadzi nas custode — tam króluje niebianka, *Venus Kapitolińska*. Harmonijne oświecenie oblewa to miękkie, cudownéj piękności marmurowe ciało, a posąg tak urządzony, iż się

(*) T. IV, str. 153 i nast.
(**) T. VI, str. 123.

obraca w koło na postumencie swoim. Gdy się ta postać zwolna porusza, na najwyższe uwielbienie nasze występują na jaw cuda dłóta. Po misternie wyrobionych formach płyną całą gammą fale świateł i światełek, cieniów i półcieniów we wszystkich tonach i półtonach. Boginka wyszła z kąpieli — obok niéj urna zapewne z olejkiem — na urnie zawieszona chusta. Z ogólnéj postawy i ułożenia podobna do Afrodyty Medycejskiéj (*), bo obie są odgłosem Praksitelowego pierwowzoru, bo Venery z Knidos. Jednak Medycejska jest jeszcze nieśmiałą, trwożliwą dziewicą, zaledwie z pączka wykwitłą. Venus Kapitolińska jest niewiasta w pełni organicznego rozwoju. A lubo niektórzy krytycy, jak myślę niesłusznie, widzą w posągu florenckim jakieś kokieterye i mizdrzenia się, jednak prawie wszyscy uznają, że Venus Kapitolu, choć owiana najwyższym urokiem, jest niewiastą pełną godności kobiecéj, czującą wzniosłe swoje powołanie.

Prawda że wówczas, gdy we Florencyi stałem wobec Medycejskiéj niebianki byłem uniesiony jéj pięknością, przecież wyznaję, że oddając hołdy podziwienia kapitolińskiéj Afrodycie, zdawało mi się, że obok niéj nikną wszelkie piękności jéj florenckiéj siostrzycy. Posąg kapitoliński zdaje mi się jedném z najwyższych dzieł starożytnego mistrzowstwa (**).

W téj saméj sali widzisz dwoje dzieci, chłopczynę i dziewczynkę serdecznie się całujących; jedni powiadają, że to *Amor* i *Psyche*, inni zaś, że to dzieci ziemskie sztuką idealizowane. Zaiste szczęśliwa to była myśl to umieszczenie tego braciszka i siostrzyczki w jednym z Afrodytą przybytku.

Opuszczam z boleścią to muzeum kapitolińskie, choć uciszam i uspokajam sumienie przekonaniem, ze dzieła rzeźby dotychczas przez nas w téj *Podróży* rozebrane i tych kilka, o których jeszcze mówić mamy, będą zupełnie wystarczające, by z nich złożyć historyczny wątek rozwijającéj się starożytnéj sztuki.

Nie zdołamy atoli opuścić kapitolińskiego wzgórza nie wstąpiwszy do naprzeciw stojącego pałacu *Konserwatorów*. W nim przechowana owa głośna w świecie *Wilczyca Rzymska*, uchodząca słusznie za dzieło Etrusków. Mimo wielce sztywnego wykonania przypominającego figury zwierzęce na herbach, mimo nieumiejętnego zapatrywania się na organizm zwierzęcy, który się tu wszędzie spostrzegać daje, przenika nas wszakże mimowolnie uszanowanie, jeżeli pomyślimy, że ta wilczyca może liczy sobie dwa tysiące lat z okładem.

Zwróć więc raczéj oczy na tę głowę *Brutusa Starego* z bronzu

(*) Zob. T. III, str. 174 Fig. 54.

(**) Nie dzielę więc zdania krytyków, przyznających pierwszeństwo Afrodycie Medycejskiéj.

ulaną i skłoń się i jego pamięci i oddaj cześć mistrzowi. W tém obliczu proroczy przyszła wielkość republiki rzymskiéj i jéj na twardo kute cnoty a hart śpiżowy. W tém obliczu hardém pogromcy Tarquiniuszów znać, że prócz idei obywatelskiéj nie ma dla Brutusa innéj idei.

Znowu ten *młodzieniaszek śpiżowy*, co założywszy stopę na kolano drugiéj nogi *wydobywa sobie cierń z podeszwy!* Istne arcydzieło! Znacie je zapewne z mnogich odlewów gipsowych. Ta figura jest tak cudownym objawem najgłębszéj mądrości artystycznéj, iż nawet w owych ciemnych średnich wiekach bywała naśladowana choć bardzo niezgrabnie i niegłaznie. To ciało chłopięce w tém ułożeniu nieco trudném, nużącém, jest tryumfem umiejętności anatomicznéj a przecież nie grubaszności naturalistycznéj, ale dziwnie szlachetnéj, misternéj. Mistrz stworzył ten posąg tak prostoty pełny, jakby w poczuciu, że ciało człowieka jest zacném narzędziem do wykonania wielkich duchowych spraw. Zdaje się przeto rzeczywiście, iż ten chłopczyna wyszedł ze szkoły *Lysippa*.

Rzym.

(Ciąg dalszy.)

Pośpieszmy teraz w myśli z Kapitolu do zbiorów *Laterańskiego pałacu*, który już poznaliśmy choć z wierzchu w czasie naszych dawniejszych wędrówek po Rzymie.

Wielce téż łaskawie a serdecznie sprzyjają nam losy!

Bo jak spamiętamy jednym z głównych celów téj całéj *Podróży* naszéj jest oswojenie się z epokami starożytnéj sztuki. Europa atoli posiada dwa zabytki tak wielce ważne, iż bez bliższego ich poznania nasze wiadomości o artyzmie greckim stałyby się ułomne a wielce niedostateczne. Jednym z tych zabytków są rzeźby z wyspy Aeginy, rzucające jasne światło na epokę drugą greckiego artyzmu, bo na czasy przedphidiasowe — a drugim zabytkiem są owe przesławne skulptury Phidiasa i jego szkoły, które niegdyś promieniły na Parthenonie Ateńskim.

Ale aegineckie rzeźby przechowują się w Monachium! A partenońskie mieszczą się w muzeum Wielkiéj Brytanii w Londynie!

Przecież szczęście tak zrządziło, iż w pałacu Laterańskim widzimy przed sobą doskonałe odlewy tak z egineckich jak i partenoń-

skich rzeźb (*). Wolno nam tedy bez naciągania a przynuki mówić tu o tych dwóch tak ogromnego znaczenia spuściznach po starym świecie. Choć w tém miejscu w krótkości i treściwie o tych zabytkach rozprawiać zamyślam, gdyż skreślenie głębsze ich charakteru znajdzie miejsce w innéj książce mojéj (**).

W roku 1811, grono podróżujących miłośników sztuki puszczając się pielgrzymką po Aeginie, po onéj wysepce maluchnych wymiarów a jasnéj chwały, dotarło do szczytu góry patrzącéj na morze i brzegi Attyki. Na téj wysokości prawie nieprzystępnéj, wśród ciemnego zarośla drzew i gęstych krzaków, wędrowcy odkryli zwaliska jakiéjś starowiekowéj a niegdys arcy wspaniałéj świątyni. A przybytek ten był zbudowany w najdawniejszym stylu doryckim, należącym do czasów przed Solonem. Trudno atoli było podróżnym rozpatrzéć się dokładnie w ruinach, bo po zwalonych ciosach, kamieniach, rozbujały się drzewa i krzewy. Ta dzika a malownicza roślinność nie tylko w koło świątyni, lecz nawet i wewnątrz jéj tak zuchwale się rozgospodarowała, jak gdyby ten piękny zabytek do niéj należał, jak gdyby był tworem jéj matki natury a nie dziełem ducha ludzkiego. Siekiery i topory wrychle poradziły tym natrętnym gościom.

Nakoniec szczęśliwi wędrowcy w nagrodę wytrwałości i trudów odkryli na ziemi przy obu końcach świątyni okruchy posągów, które niegdyś ugruppowane będąc u góry przy ścianach obu szczytów zdobiły ich trójkątne pola (otoczyny).

Ówczesny królewicz bawarski Ludwik nabył te ułomki kosztowne za 11,000 cekinów (przeszło 80,000 złp.) a *Thorwaldsen* z jego polecenia z mistrzowska je złożył i uzupełnił. Był to ten sam książę Ludwik, który późniéj zostawszy królem, z Monachium, dawniéj zaściankowego partykularza, uczynił zacną a świetną stolicę umiejętności i sztuki, a tak dowiódł, że nawet i na czele drobnego państewka można dokonać spraw wielkich i zacnych, byle nie brakło serca i głowy (***).

(*) Słyszałem jako po mojéj bytności w Rzymie te odlewy miały być do akademii Ś-go Łukasza przeniesione. (Dziś odlewy aegineckie, dar króla Ludwika Bawarskiego, znajdują się w saméj rzeczy w Akademii Ś-go Łukasza. — St.)

(**) Zamierzam bowiem wrychle ukończyć dziełko osobne o *Współczesnym rozwoju Filozofii Greków i ich sztuki*. (Zamiaru tego dokonał Kremer w swéj pracy: *Grecya starożytna i jéj sztuka, zwłaszcza rzeźba*, wydanéj w Poznaniu 1868 r. Zob. ostatni tom niniejszego wydania *Dzieł Kremera*. — St.)

(***) Przed samém wysłaniem rękopismu niniejszego tomu do Wilna, znowu odwiedziłem Monachium i miałem sposobność rozpatrzenia się powtórnie w tych przed latami oglądanych rzeźbach. Poświęcona im jest osobna pełna smaku a przepychu sala, w któréj na dwóch wspaniałych podwyższeniach umieszczone są gruppy obu szczytów. Podziwiać tu można sztukę i bystrość Thorwaldsena, który tak pospajał i uzupełnił okruchy, iż tylko z trudnością rozeznać można części dorobione, chyba że marmury stare są nieco gąbczaste a nowe nabitszego ziarna.

Gruppy obu frontonów przedstawiają walkę o ciało rannego lub poległego wojownika. Figury są nieco mniejszych jak naturalnych wymiarów, Minerwa tylko jako bóstwo jest nadnaturalnéj wielkości (bo 5′ 9½″). Dodajmy jeszcze, że się przechowały ślady farb na orężach, na tarczach, szyszakach i t. d., ale nigdzie na ciałach, wyjąwszy na wargach i oczach.

Obaczmy naprzód, jaki jest charakter szczegółowych posągów a następnie ocenimy kompozycyą grupp, jako całości. Ułatwi nam porozumienie się z czytelnikiem nasza *Fig. 142* (str. 142) przedstawiająca środkową część gruppy, która zdobiła pole zachodniego frontonu, i nasz drzeworyt fig. 143 (str. 143) wyobrażająca głowę jednego z wojowników którego nie ma na poprzedzającym drzeworycie.

Naprzód godną podziwienia jest wysoka doskonałość w modelowaniu ciała. Jakoż te figury tchną już niepospolitém życiem, a dokonane są z takim realizmem, z taką prawdą, iż nie ma wątpliwości, iż były wprost niewolniczemi kopiami ciał ludzi rzeczywistych, żywych, a nawet nie celujących wcale znakomitą pięknością budowy swojéj. Ten brak swobodnéj fantazyi wyjawia się jeszcze w szczegółach i szczegółkach np. w loczkach włosów, w téj ściśle i konwencyonalnie sfałdowanéj sukni Pallady stojącéj w samym środku gruppy a przypominającéj choć nierównie swobodniejszą Dianę Pompejańską (*), ale należącą również do téj saméj drugiéj epoki greckiéj sztuki.

Jednak obok téj prawdy realistycznéj, anatomicznéj, uderza nas nieruchawość, niby maskowata martwica twarzy. Tu nie ma indywidualnéj fizyognomii, wszystkie twarze są do siebie podobne, lica płaskie, broda kwadratowa, uszy zbyt wysoko osadzone i t. d. Co więcéj, nigdzie nie widać wyrazu w rysach, czyli wojownik walczy, czyli kona, czyli ranny, zawsze widzimy ten uśmiech martwy — a twarze są tak jednakowe; *rycina Fig. 143*, wystarczy zupełnie, by nam dać wyobrażenie o wszystkich innych głowach. I nie ma się czemu dziwić! Wszak te rzeźby pochodzą z czasu, w którym Grecya jeszcze nie rozpłonęła duchem siebie świadomym, a jeszcze ulegała materyi. Więc téż ciała jako przedstawcy materyi dokonane są z najwyższą prawdą, przeciwnie oblicza będące ducha siedliskiem są martwe i bez fizyognomii. Wszak właśnie w tym czasie filozofia grecka jest jeszcze wskróś Filozofią Natury i trudni się prawie wyłącznie przyrodą materyalną, duch jeszcze nie stał się przedmiotem jéj spekulacyi.

Uważmy teraz całość gruppy (fig. 142). W jéj środku, więc w miejscu, w którém pole jest najwyższe, stanęła Minerwa z twarzą bez wyrazu, martwa, cała jéj postać jest jakby symboliczną abstrakcyą. — Bogini podniosła z lekka tarczę, by osłonić poległego Achil-

---

(*) T. IV, str. 113 Fig. 74.

lesa. Po lewéj stronie walczą Trojanie, jeden z ich młodzieńców pochylił się, by ująć konającego greckiego bohatera. Po prawéj stronie zaś stoi na czele Greków Ajaks, który potężnie podniósł dzidę dla obrony powalonego na ziemię przyjaciela. Wspomnijmy atoli jeszcze figury, których nie ma przedstawionych na naszym

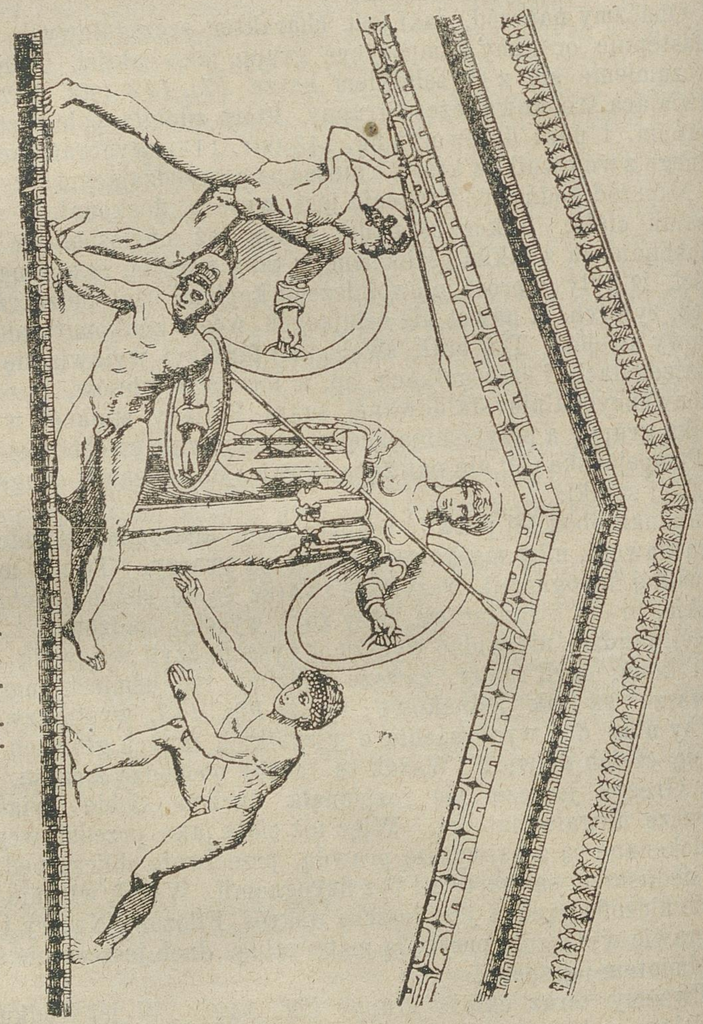


Fig. 142. **Posągi ze świątyni w Aegimie.**

drzeworycie. Tuż za owym młodzieńcem stanął wojownik trojański, który równie trzyma podniesioną dzidę w ręku — więc zupełnie jest podobny z postawy Ajaksowi. Po każdéj stronie za temi dwoma stojącemi bohaterami, więc w miejscu, gdzie pole już znacznie się zniżyło, mistrz umieścił klęczącego łucznika — za każdym

z tych dwóch łuczników klęczy wojownik z dzidą. W każdym zaś z dwóch ostatecznych kątów pola legł ranny wojownik, podpierający się na ręku, zwracający stopy do samego końca pola.

Z tego choć wielce ogólnego skreślenia téj gruppy widzimy, iż cała kompozycya ujęta jest jeszcze w najtwardsze prawa symetryi, bo każdéj figurze stojącéj po jednéj stronie Minerwy odpowiada ściśle inna téj saméj postawy po drugiéj stronie niebianki. Ta symetryczność atoli jeszcze silniéj nas uderzy, jeżeli porównywać będziemy z sobą obie gruppy. Jakoż dwie te gruppy nie tylko składają się z téj saméj liczby posągów, ale co więcéj, figury jednego frontonu odpowiadają z postawy, z ruchu i sytuacyi figurom drugiego frontonu (*).



Fig. 143. **Głowa wojownika z téjże aegineckiéj świątyni.**

Poznajemy więc, iż ta sama fantazya, która dla braku swobody a samodzielności, tworząc posągi szczegółowe, pojedyńcze, trzymała się z taką niewolniczą wiernością natury, ukazuje ten sam brak swobody w kompozycyi; bo gdy jéj przychodzi złożyć szczegółowe posągi w jednę całość, on wiąże z sobą te posągi jedynie zewnętrznie, to jest mocą ścisłéj prawie architektonicznéj symetryi. Znać iż fantazya skulptorów nie wyzwoliła się jeszcze z pod praw architektury, będącéj przecież tylko ogólném tłem rzeźby. Podobnie jak ówczesny Grek sam nie rozwinął jeszcze indywidualności swojéj i nie wyzwolił się jeszcze od ogólnego tła materyalnéj natury.

Lecz gdy Grecya garstką bohaterów pokonała niesłychaném w dziejach zwycięztwem Persów ową Azyą, będącą wyobrazicielką materyi i głuchego ogółu — gdy wielki filozof Anaksagoras ujrzał w naturze wzrokiem duchowym ducha władającego światem — gdy Perikles jako ogromna indywidualność stanął na czele republiki ateńskiéj, wtedy téż zapromienił geniusz Phidiasa, największego skulptora wszystkich czasów, który w dziełach swoich przepromienił formy cielesne ducha światłości.

Perikles i lud ateński, pragnąc obchodzić święto cywilizacyi, oswobodzonéj z grożącego jarzma złowrogiéj Azyi, stawia na skalnéj Akropolis świątynię *Parthenonu* na cześć Minerwy-Dziewicy nieskalanéj (Parthenos) niebianki światłorodnéj. Pod sterem Phidiasa mistrze-budowniki *Iktinos* i *Kalikrates* dźwignęli to cudo archite-

(*) Co do układu téj gruppy godną jest uwagi praca: *H. Brunn, Ueber die Composition der äginetischen Giebelgruppen.* 1869. — St.

ktonicznéj piękności. A w części sam Phidias, a w części uczniowie jego pod kierunkiem a natchnieniem wielkiego mistrza swojego, uświęcili ten przybytek Jowiszowéj córy dziełami rzeźby najwyższego znaczenia.

W roku 437 przed J. Chr. stanęła gotowa jakby w gloriach ta świątynia, a potęgą swojéj doskonałéj techniki i konstrukcyi przetrwała prawie 2,200 lat! Bo zachowała się w całości aż do roku 1687. W tym roku nieszczęsnym Turki w wojnie z Wenecyą, zamienili Akropolis w twierdzę a Parthenon w skład prochów. Stało się, iż hrabia brandeburski Königsmark, zaciężny najemnik Wenecyan, oblegając w Akropolis zamkniętych Turków bombą wysadził Parthenon. A w końcu wieku zeszłego lord Elgin, złupiwszy świątynię z pozostałych ułomów rzeźb, przefrymarczył takowe za ciężką opłatą parlamentowi angielskiemu. Tak więc te kosztowne okruchy przechowują się dziś w Muzeum Wielkiéj Brytanii wśród gryzącéj mgły i dymów węglanych Londynu (*).

Trzy są rodzaje tych bez granic wartości zabytków, które świat obecny posiada. Jakoż ułomy z pełnych posągów wielkości kolosalnéj, które niegdyś składały gruppy przy ścianach szczytów, zdobiąc ich pola trójkątne. Powtóre metopy z fryzu zewnętrznego, obiegającego świątynię, powyżéj kolumnad, które ją otaczały ze wszystkich czterech stron. Te metopy wykonane są płaskorzeźbą, ale bardzo wypukłą — aby je z daleka już wyraźnie rozpoznać można — a przedstawiają one ustępy, to z mitów Pallady, to walki z Centaurami. Trzecim rodzajem spuścizny ze skulptur Parthenonu są ułomy pochodzące z fryzu, który na zewnątrz stroił od góry same już ściany świątyni. My tutaj jedynie o pierwszym i trzecim rodzaju tego dziedzictwa wspomnąć zamierzamy.

Posągi szczytu zachodniego przedstawiały walkę Pallady (Minerwy) z morzowładnym Poseidonem (Neptunem) o panowanie nad Atenami. Szczyt zaś wschodni uwidomiał śmiertelnym ludziom pierwsze pojawienie się Pallady (Pallas-Athene) wśród olimpijskich bogów.

O treści rzeźb tego wschodniego szczytu wspomnimy tutaj w krótkich słowach. Smętne, ciężkie mroki ciążyły na świecie a wszechjestestwach jego. Ale na wyswobodzenie Olimpu z nocy tęsknéj narodziła się niebianka wybawcza, światłości bogini. Grono bogów wita ją z zachwyceniem, a na Wschód i Zachód śpieszą boginki-wysłannice, by zwiastować światu wielką, radosną nowinę.

(*) Lord *Elgin* był posłem angielskim w Konstantynopolu w latach 1801 do 1803 i w tym czasie nabył za summę 70,000 funtów szterlingów najznakomitsze zabytki Partenonu. W roku 1816 sprzedał takowe za połowę ceny rządowi angielskiemu, który pomieścił je w Muzeum Brytańskiém pod nazwą *Elgin-Marbles*. O wartości artystycznéj rzeźb partenońskich prócz znanych historyj plastyki starożytnéj zob. szczególniéj: *Michaelis, Der Parthenon*, z rycinami. 1871. — St.

Już wschodzi Helios (Apollo) światowładny, już rozjaśnia ziemski krąg mądrości świtem. Więc na samym końcu pola szczytowego mistrz umieścił sławne a wysokiéj piękności głowy końskie, widne po karki a zwrócone do wnętrza pola, są to rumaki promienne, śpieszące z głębin zapadłych z rydwanem Feba, jasności boga. A na drugim końcu pola widać znów głowy końskie, zwrócone atoli już na zewnątrz pola, są to rumaki księżyca, wodzącego tęskne ciemności nocne, one pierzchają przed tryumfującém światłości władztwem.

Nie rozwodzimy się jak na teraz nad szczegółami téj wzniosłéj epopei świata, która tu żyje i promieni w tych marmurowych obrazach — roztaczając losy nieba i ziemi i oddając idei światłości hołd.

Nasz drzeworyt *fig. 144* (str. 146) wyobraża nam dwie naniebne opiekunki Aten, należącedo szczytu tego. Obie spoczywały w ciszy, gdy jedna z nich *Aglauros* już dosłyszawszy pierwszych słów wysłannicy olimpijskiéj, zwiastującéj wielką wiadomość, podniosła się i zadrgała w sobie radością, a druga jeszcze nieświadoma téj wieści, jeszcze dumając tonie w marzeniach.

Teraz powiedzmy słówko o treści partenońskiego fryzu.

W Atenach obchodono Panathenee, wielką religijno-norodową uroczystość na cześć bogini Pallas-Atheny, opiekunki Aten; w te święta ateński lud, oglądając siebie w swojém szczęściu a chwale, oddawał jakby pokłon geniuszowi swojemu. Uroczystość ta trwała dni kilka, jednak dzień czwarty był już uroczystością najwyższą, był świętém nad święta.

Bo w tym dniu całe obywatelstwo, ba, cała ludność Aten odprawiały pochód uroczysty ku Akropolis, by w Parthenonie złożyć olimpijskiéj opiekunce szatę szkarłatną (Peplos) dzierganą złotem przez panienki młode, które sam lud przez wybór swój tą pracą zaszczycił.

Takowy pochód przedstawia nam ów marmurowy fryz, długi na 522 stóp — a obiegający ze strony zewnętrznéj wszystkie cztery ściany właściwego przybytku (celli) (*).

Na stronie zachodniéj, to jest na ścianie tylnéj przybytku, fryz przedstawia przygotowania do pochodu. Jedni młodzieńcy przyprowadzają konie — inni kiełznają rumaki, tamten znów już dosiadł swojego, a kilku już krótkim cwałem ruszyło z miejsca. Strona południowa i północna to jest dwa boki dłuższe fryzu wyobrażają pochód już ku Akropolis kroczący. Tu męże, niewiasty posuwają się uroczystą processyą. Widać rydwany, woły ofiarne, grajków, dziewice noszące święte naczynia, a nakoniec młodzież na koniach. Najcudniejszą jest atoli część fryzu wschodniego frontonu, to jest

(*) Z tego fryzu zostało się przeszło 400 stóp rzeźby po większéj części dobrze zachowanéj.

boku przedniego. Tu spostrzegamy jako już pochód stanął przed przybytkiem Pallady. W samym środku, więc tuż nad samym wstępem do Parthenonu urodny chłopczyna oddaje ową szatę przepyszną



Fig. 144. **Dwie boginie według odlewów Partheononu — czasy Phidiasa.**

poważnemu mężowi, obok nich kapłanka i dwie owe panienki zaszczycone dzierganiem szaty dla bogini. Z obu stron téj gruppy mistrz genialnym pomysłem umieścił grona olimpijskich niebian, któ-

re choć niewidzialne dla oczu śmiertelnych tu spoczęły na krzesłach, patrząc z upodobaniem na pochód tak ukochanego przez nich ateńskiego ludu, pełnego chwały a świetności.

Nie opisując już szczegółowo tych rzeźb, podaję na naszéj *fig. 145* kilka postaci z grona owych niebian. Pierwszą jest Poseidon morzowładny bóg, pełen powagi a grozy — obok niego jako przeciwieństwo wieku siadł młody, pięknością opromieniony Apollo. Następna gruppa złożona z dwóch niewiast i młodego pacholęcia, w części tylko nam się dochowała w oryginale, ale dawny odlew gipsowy i rysunki Carreya (dokonane właśnie przed ową straszną katastrofą) uzupełniają brakujące części. Przeróżnie też tłómaczą te trzy figury. Overbeck widzi w pierwszéj z niewiast Palladę, która będąc w domu u siebie, bo we własnym przybytku zdjęła zbroję i szyszak i przywdziała szaty domowe, drugą boginią wedle niego jest Gea (ziemia ateńska) a chłopczyną na niéj się opierającym jest jéj syn Erichthonios (*).

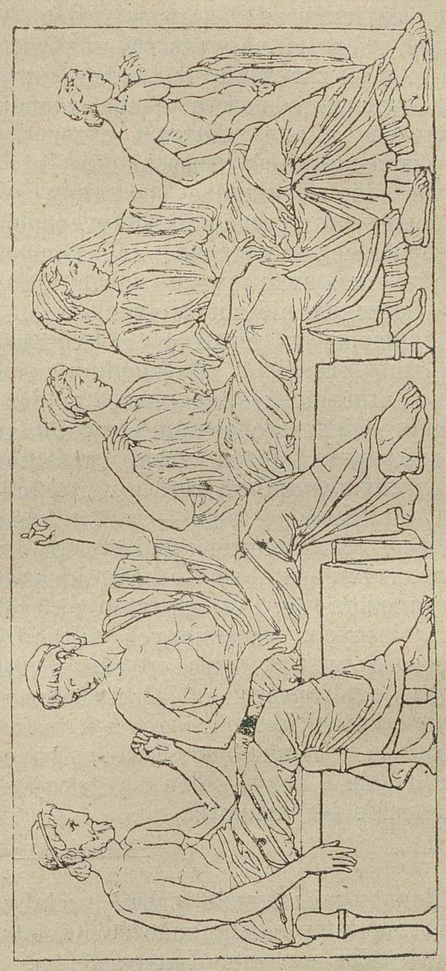


Fig. 145. **Wedle odlewów z fryzu Parthenonu — czasy Phidiasa.**

A cóż nam powiedzieć o cechach parthenońskich rzeźb, będących zaiste najwyższemi rzeźbami wszystkich czasów i wieków.

(*) *Overbeck, Geschichte der Griech. Plastik*, 1858, T. I, str. 267. Inni inaczéj te figury tłómaczą — wedle nich jedną niewiastą jest Peitho, drugą Aphrodita z pacholęciem Eros (Amor).

Chciéjmy jedynie kilku wyrazami uzupełnić zdanie nasze wyrzeczone w obec Jowisza z Otricoli (*).

Gdy Grecya, jak wiemy, przedstawia w dziejach ludzkich ową chwilę, gdy istota duchowa a cielesna natura człowieka, gdy idee nadziemskie a świat materyi, stanąwszy z sobą na równi obchodzą śluby wzajemnéj miłości swojéj, więc téż Phidiasa geniusz zrodzony właśnie w czasie najwyższego rozkwitu Grecyi jest jakby uosobieniem tego jéj znaczenia w dziejach świata. A Phidias ten jest doskonalszym przedstawcą ducha zacnéj ojczyzny swojéj, gdy jest skulptorem, przeto mistrzem w tym rodzaju sztuki, który właśnie odpowiada najwięcéj usposobieniu Grecyi. I zaiste najwyższe nadświatne idee obejmujące podwaliny wszech rzeczy, ubrawszy się w cudowny mit, przemieniły się w epopeję marmurową na tych dwóch partenońskich szczytach! Ich kompozycya przezroczysta, pełna prostoty przemawia jawnie i jasno a najgłębszą mądrością o prawdach wiecznych, nieśmiertelnych.

A kompozycya fryzu jest również najszlachetniejszém uwidomieniem istoty greckiéj! Harmonijny zestrój wszystkich figur, prawda żywa i naturalność z idealnością połączona, i znowu swoboda pełna a jednak ścisłe zachowanie prawideł artyzmu, czynią tę skulpturę najwznioślejszą płaskorzeźbą wszystkich czasów. W niéj Olimp nadświatny zestąpił na ziemię wśród ludzi.

A dopiéro te postacie — wzięte każda z osobna! To zaiste ciało żyjące, tchnące uczuciem i życiem kwitnącém, a przecież znowu to ciało zdaje się być duchem, ideą dotykalną. Tu zwłaszcza na pełnéj rzeźbie (fig. 144) szczytów na tych posągach widzisz cały cud form cielesnych, wzniesionych do nadziemskiego ideału. Patrzmy jeszcze co prawią same te szaty (fig. 144). Z razu podziwiasz mistrza, że draperyą zdołał uwidocznić kształty ciała i podnieść jeszcze olimpijskie uroki jego, a jednak, gdy się głębiéj rozpatrzysz, uznasz, że te cieniuchne suknie, płynące niby muzyką w nieprzeliczone i fale i tony, same są jakby szaty innego świata, jakby nadziemskie — widziadła.

Długoby mi przyszło prawić, gdybym chciał choćby jako tako opisać inne a wysokiego znaczenia dzieła starożytnéj sztuki przechowane w tém muzeum Laterańskiém. Wspomnę tylko o posągu *Sophoklesa* niewysłowionéj piękności, łączącym w sobie prawdziwie z grecka wszystkie czynniki ludzkiéj istoty. To dzieło przypomina nam wielce postać Aristidesa, którąśmy podziwiali w Neapolu (**). Piękna, szlachetna ta postać wielkiego tragika jest jakby uzupełnie-

(*) Zob. powyżéj str. 110 i nast.
(**) Zob. T. IV, str. 147, fig. 76.

niem odlewów parthenońskich i należy prawie pewnie do epoki drugiéj, zwłaszcza do końca drugiego jéj okresu. Jakoż patrząc na ten wizerunek przyznasz, że ów szczęsny lud, który tak zacnie pojmował bogów swoich i własne zadanie swoje, zaiste godzien był takich poetów.

Atoli — z nienacka a szorstko trąca nas w serce inny świat, świat straszliwy. Prowadzę cię na galeryę wielkiéj sali. Na podłodze téj obszernéj świetlicy rozłożona olbrzymia mozaika wyobrażająca wizerunki to w popiersiach, to w całéj postaci szermierzy rzymskich najsławniejszych za czasów *Caracalli*. Bo te mozaiki pochodzą ze znanych nam thermów tego okrutnego potworu (*). Dopiéro coś kąpał duszę w zdroju piękności helleńskich, w pochodzie ateńskiego ludu i w olimpijskich postaciach jego bogów, a teraz zdaje ci się, jakbyś nagle był wyrwany grubaszną ręką ze sennych, błogich marzeń, a ujrzał przed sobą okrutną, szatańską rzeczywistość. Postacie tych z powołania morderców — są tak podsadziste, krępe, bezduchowe, że mnie się zdawały jeszcze gburowatsze i wstrętniejsze niż owe, które się przechowały w amfiteatrze pompejańskim (**), a które same już były dla nas smętném świadectwem okrutnego nastroju owych przebrzmiałych władzców świata.

A strach pomyśléć, że te potworne na naturę ludzką paszkwile żyły kiedyś na prawdę! Żyły one z pewnością! Bo Rzym był za nadto realistyczny, by przestawał na ogólnych typach, on łaknął wiernych wizerunków. Więc patrz — to są portrety ohydne ohydnéj rzeczywistości. Ze wstrętem odwracając się od téj rozbestwionéj istoty człowieka składasz gorące dzięki Bogu, żeś bez zasługi urodził się w chrześcijańskiéj społeczności.

Jeszcze w tym pałacu Laterańskim pokazują ułomek starożytnéj mozaiki, wykonanéj arcy mozolnie z bardzo maluchnych kamyczków, a wyobrażającéj posadzkę niezamiecioną sali jadalnéj — więc widzisz porozrzucane kostki z drobiu, ości rybie, obgryzki z owoców, łupiny i t. p. To wszystko dokonane z najmisterniejszą sztucznością. Zdaje się prawie z pewnością, iż ta mozaika jest wypracowaną wedle owéj posadzki, którą utworzył *Sosos* żyjący za czasów Attala, króla Pergameńskiego (200 przed J. Chr.), należąca tedy do epoki czwartéj artyzmu. Jednak im z wyższą sztucznością, im z drobniejszych, misterniejszych składa się kamyczków, tém większy czujemy niesmak, bacząc, że z taką pieczołowitą, troskliwą pracą, z takim artyzmem stworzono dzieło o myśli tak czczéj, błahéj a dziecinnéj.

(*) Zob. T. V, str. 226.
(**) Zob. T. IV, str. 254, fig. 90.

Rzym.

(Dalszy ciąg.)

Istna bieda ludziom z ostatecznością wszelką. Bo zważ, gdy się dwie myśli odwrotne razem pojawią na świecie, już one zwykle tak zapamiętale na siebie biją, iż każda radaby drugą ze szczętem pochłonąć, nie przyznając jéj żadnych praw, żadnéj prawdy. A gdy się uda, że jedna drugą przemoże, wtedy owéj zwyciężkiéj się zdaje, że ona już sama jedna na świecie, więc się zuchwali a rozpiera, aż przeholuje, i dotrze do ostateczności swojéj; lecz wówczas właśnie ta przesada ją gubi, bo wykaże własne jéj absurdum. Wtedy się dzieje, że owa druga idea, która się zdawała być na piękne przemożoną, która jednak tylko zaczaiwszy się czasu swojego czekała, wylatuje na scenę i z kolei burmistrzuje, huczy i szumi, aż znów sama przesadzając ginie mizernie. Niekiedy wprawdzie stanie między wrogiemi sobie ideami niby to kompromis, który zrodzi jakiś suchotny środek, co to będzie ni to, ni owo, a nie stworzy bynajmniéj idei trzeciéj w któréjby obie owe idee znalazły pełne a nawet podwyższone swoje życie a tętno. Jednak już raz w téj naszéj *Podróży* puściłem się w téj mierze na morały, choć już bardzo dawno temu, bo to jeszcze w drodze z Krakowa do Tryestu, bo w Lublanie, gdym prawił o niedogodności zbyt olbrzymich kufrów dam podróżujących. Dziś potrącił mię do tych uwag widok ogrodów dwóch wspaniałych will rzymskich, bo Villi Albani i Villi Ludovisi, które odwiedziłem przed kilku dniami.

Wiesz czytelniku mój, jak to przed pół wiekiem a może jeszcze dawniéj rozhukała się po ogrodach jakaś dzika romantyka, co porwawszy w rękę topór jęła się zapamiętale wycinać, wyrąbywać, wytępiać, jakby grzechy śmiertelne owe staroczesne, stuletne, poważne szpalery strzyżone, ulice, chodniki i t. d. tak zwanych ogrodów francuzkich, które słuszniéj ogrodami „włoskiemi“ zwać należy. A srożyła się ta niepoczesna wandaliczna moda, by dawne zakłady zastąpić przez tak zwane ogrody angielskie, któreby się raczéj chińskiemi zwać winny (*). Był to bowiem czas, gdy świat mimo sztuczności swojéj, tęsknąc jakimś fałszywym apetytem do natury, rad był udawać jéj malowniczość z pierwszéj ręki, niwecząc ogrody, które niby sztuką trąciły.

Zdaje mi się atoli, że ktoby dziś jeszcze chorował na takowe grymaśne przesądy, wyleczy się z nich do krzty, byle się przeszedł

(*) Jakoż znakomity badacz *Abel Remusat (Melanges Asiatiques)* okazał, jak, tak zwane ogrody angielskie wzięły z Chin początek swój. Ob. *Listy z Krakowa* T. I, str. 282 i nast.

po ogrodzie, jakim jest np. *Villa Albani*. Te szpalery strzyżone bieżące ulicami wspaniałéj szerokości, te okazałe, długie, perspektywiczne linie okazujące w dali malownicze widoki pełne swobodnéj natury — te ściany zielone równe a w nich niże wystrzyżone — te place z architektury żywéj, zielonéj, składają arcy-cudną całość, zwłaszcza, że są ożywione mnogą marmurową ludnością starożytnych posągów. I patrz znów te panstewka kwiatów, ujęte we formy prawidłowe rabatów, lśnią przepychem tak radosnym, weselnym, że już nie wiedzieć, czyli wyżéj podziwiać ich lubą własną naturę czyli artystyczną rękę człowieka. A dodajmy jeszcze, że budynki pałacowate w téj willi, tchnące czystym, szlachetnym smakiem z architektury swojéj, przecudownie się stroją do idei panującéj w ogrodach otaczających je w koło.

Willa Ludovisi zaś przemawia do nas nauką jeszcze dobitniejszą. Le Nôtre, ogrodnik Ludwika XIV, wywołał tu na stopę wspaniałą ogród w smaku francuzkim swojego czasu. Lecz książę Piombino, podobno ojciec dzisiejszego właściciela, podrzucany współczesną mu chętką onéj wrzekomej angielszczyzny wykarczował znaczną część dzieła Le Nôtra, a na jéj miejscu stworzył niby dziką naturę — niby park. Masz tedy obok siebie oba style. Możesz je porównać z sobą! Zdaje mi się atoli, iż każdy z moich ziomków odwiedzających tę willę żałować będzie z całego serca owego wyrąbanego, starowłoskiego ogrodu, a to tém więcéj, że ów park jest najdziwaczniejszém dziwadłem w swoim rodzaju.

Jednak takie żale moje bynajmniéj nie mają znaczenia, jakobym nie przyznawał tak zwanym ogrodom angielskim równego prawa do piękności, jak ogrodom założonym w stylu francuzkim a właściwie włoskim. Chodzi tylko o to, aby sobie wyświecić ideę panującą w obu tych stylach, o porozumiéć się co do warunków, pod któremi jeden lub drugi zastosowanym być winien.

Myślę, iż bez długich wywodów wytłómaczę się czytelnikowi z mojego zapatrywania się.

Ogrodnictwo — jak wszyscy się godzą — należy do tego rodzaju sztuk, które zwykle w drugim rzędzie kładziemy, a to dla tego, iż one odbierając od natury już gotowe dzieło, gotowy wątek, mają jedynie zadanie, aby wydobyć z tego wątku gotowego formy artystyczne, a uwydatnić, spotęgować tkwiące już w nim żywioły estetyczne. Jak w mimice, w tańcu i innych podobnych sztukach artysta ma sobie już od natury nadane własne ciało, tak dla estetycznego ogrodnictwa naturalnym wątkiem są drzewa, krzewy, kwiaty, skały, wody, nierówności gruntu, urocze widoki i t. d.

Z tego, cośmy rzekli, widać naprzód: iż w ogrodach artystycznych żyją dwa czynniki, bo sztuka ludzka i natura. A lubo w każdym przypadku natura będzie tu czynnikiem przeważającym nad sztuką, przecież i to prawda, że sztuka to słabiéj, to silniéj działać może. Nie wdając się w te różne stopnie, któremi tu sztuka

na naturę wpływać zdoła, myślę, iż dwa są stopnie tak między sobą różne, iż tworzą dwa rodzaje zupełnie odrębne artystycznego ogrodnictwa.

Jakoż albo natura udaje sztukę, albo odwrotnie, sztuka udaje naturę.

W pierwszym razie powstanie ogród w stylu francuzkim, a właściwiéj włoskim, w drugim razie zrodzi się ogród tak zwany angielski. W pierwszym razie natura udaje dzieło sztuki, bo tworzy z drzew strzyżonych, ze szpalerów żywych, krzewów i t. d. jakby dzieło architektury, a tak sztuka występuje tutaj jawnie i szczerze. W razie drugim sztuka udaje naturę, bo tu artyzm się chowa, ukrywa, i tworzy wszystkie owe piękne, niby przypadkowe uroki a wdzięki, które szczęśliwym trafem same przez się powstają, w naturze (wijące się ścieżki, rzeczki, mostki, urocze pomieszanie różnolistnych drzew, krzewów, zmiany łąk, gajów, skał i t. d.).

W owym pierwszym razie artysta-ogrodnik będzie architektą, w drugim razie będzie malarzem, pejzażystą.

Oba te rodzaje mają się do siebie, jak klassycyzm do romantyki.

Uważmy, jako każdego dzieła architektonicznego rzeźba jest zacnym, a nawet koniecznym przystrojem, gdyż w dziele architektury idea, która jest jedynie metrycznie, symbolicznie wyrażona, a która jest rozlana niby panteistycznie, jakby echo po wszystkich przestrzeniach budowy, uosabia się i przybiera ciało w posągach strojących budynek. Zatém znać, że i w ogrodach założonych we włoskim stylu, to jest założonych architektonicznie, posągi i inne dzieła rzeźbione są prawie koniecznym przystrojem. Widzimy tedy również, iż tutaj zupełnie bywają na właściwém miejscu swojém wszelkie sztuczne przystroje jako wodotryski, zlewiska (basseny), ujęte w ciosowe lub marmurowe cembrzyny wymyślnego artystycznego rysunku.

Gdy zaś odwrotnie ogród tak zwany angielski udaje samą przez się naturę, więc zdaje mi się, że posągi, rzeźby, będące wykwitem ludzkiego artyzmu mniéj odpowiadają jego istocie. Nawzajem słuszniéj mieszczą się w nich chatki, mosty à la rustica, zwierzyńce i t. d.; daléj wodospady, jeziorka o konturach wdzięcznych i niby naturalnych.

Lekko wprawdzie i powierzchownie wyświeciliśmy ideę i znaczenie obu tych rodzajów ogrodu, jednak i tych słów kilka wystarczy, aby zrozumiéć jakim grzechom podpaść może wszelkie ogrodownictwo estetyczne. Chciéjmy tylko pamiętać, iż nam logicznie wyżéj wypłynęła zasada, iż z dwóch czynników wchodzących do téj sztuki w każdym razie, natura winna być czynnikiem przeważającym. Jeżeli przeto w ogrodach włoskiego stylu, w którym — jak rzekłem — natura udaje sztukę, to jest architekturę, zmusimy tę naturę, aby wbrew swojéj własnéj istoty przesadzała w tém udawaniu np. aby jéj krzewy, drzewa, udawały skulpturę (formy zwierzęce, ludzkie, np. kopijników, bo i to bywało), w takim razie natura znieważona w swoich prawach zrzuci ze siebie maskę udającą sztukę i okaże się być jawnie naturą wolną, swobodną; w takim razie ta natura istną komiką drwiąc sobie z rzekomego, niepoczesnego artysty, wydrzeźni mu się potworami ohydnemi — zdarzy się wtedy co żartując śpiewa Krasicki:

Grał na cytrze Apollo z jodły złotowłosy,
Ceres z szyszek borowych piastowała kłosy.
Błyszczał Neptun trójzębny od bzowego lustru,
Jowisz w zapale rzucał pioruny z ligustru.
Mars z figi, rozjuszony zabójczém rzemiosłem,
Bachus na tyce chmielu z Sylenem i osłem,
Wenus wdzięczna jałowcem z uśmiechu i gestu,
Gracye porzeczkowe, Kupido z agrestu.

W podobną niedorzeczność, choć drogą zupełnie odwrotną, popaść mogą ogrody angielskie. Albowiem tu — jak się rzekło — „sztuka nawzajem udaje naturę naśladując jéj wdzięczne, malownicze, a przypadkowe piękności“. Jeżeli tedy sztuka w tém swojém udawaniu natury przesadzi, jeżeli zechce być naturalniejszą niż natura sama, jeżeli zwłaszcza tak nagromadzi tych wrzekomych przypadkowych wdzięków, jak tego nigdy natura nie czyni: wtedy wrychle z takowéj sztuki spadnie maska, a zamiast natury, sztuczność niepoczesna wyjdzie na jaw, a stanie się podobną do owéj jéjmości, co znając świat i życie udaje wdzięki młodéj, naiwnéj, niewinnéj dziewczynki. Rozumie się, że ta przesada tém będzie widoczniejszą, tém jawniéj okaże się być wymuszoną, im mniéj zastosuje się sztuka do podanych jéj przez naturę zasobów i im mniejszemi środkami zechce dokazać wielkich rzeczy — a wtedy ziści się, co prawi Krasicki:

Wyspy kilkołokciowe zakręty przeplata,
Coś na kształt rzeczki, którą stróż codzień zamiata.
Ta mając w spadkach gruzem najeżone łoże,
Chciałaby mruczéć, ale bez wody nie może.

Moglibyśmy jeszcze wiele się nagadać o właściwém użyciu to jednego, to drugiego rodzaju tych ogrodów, wszakże i tak już zanadto tych rozpraw! Więc powiedzmy sobie tylko pobieżnie, iż ze saméj natury tych ogrodowych stylów zgadnąć możemy, gdzie i kiedy który z nich znajdzie właściwe zastosowanie swoje.

Otóż gdzie samo życie ludzi jest wzięte w ścisłe formy zewnętrzne a sam człowiek ulega prawidłom wykwintniejszéj światowéj konweniencyi (np. około pałaców dworskich lub wśród wielkich miast), lub gdy otoczenie ogrodów samo przez się zwłaszcza architekto-

niczne tworzy linie proste, prawidłowe (np. ogródki wśród zabudowań miejskich), tam też będą na miejscu swojém ogrody prawidłowe, w których sama natura roślinna ujęta bywa w ścisłe formy, słuchając praw nadanych sobie od sztuki.

Gdy atoli właśnie ogrody takowe mają wejrzenie architektoniczne, gdy tedy są jakby przejściem z architektury do przyrody, więc też obejmować winny budowanie również sobie odpowiednie, więc prawidłowe, regularne (np. w stylu renesansu lub odrodzenia — albo pełne konweniencyi budynki rokoko, baroko. Gotycki zaś zamek lub zameczek byłby nie tylko sprzecznością estetyczną, ale najgrubszym anachronizmem). Z drugiéj strony atoli takowe ogrody nawzajem uwzględniać winny naturę, która je otacza, winny korzystać z niéj (np. owe szpalery i perspektywy w linii prostéj niechaj wodzą oczy ku owéj oddalonéj, pięknéj, a już zupełnie wolnéj, swobodnéj naturze). Bo tak dopiéro staną się rzeczywiście czém są z idei swojéj, bo ogniwem pośredniém między dziełami sztuki, to jest między budynkami, które sobą otoczyły, a naturą wolną, to jest okolicą, w któréj same te ogrody są objęte (Szpalery proste naszego krakowskiego ogrodu botanicznego choć szczupłe i skromniuchne okazują w końcu swoim piękne, oddalone wzgórza Wieliczki i mogiłę Krakusa i Tatrów obłoczne turnie — a nawzajem słusznie ganią owe harde alee ogrodów wersalskich, które długiemi liniami a daleką perspektywą wodzą myśl w okolicę jałową i pustą).

Gdzie zaś przeciwnie tchnie życie wiejskie, więc bliższe natury, gdzie sam obyczaj jest jakby upięknioną, uszlachetnioną naturą, tam też miejsce swoje znajdą ogrody, będące przyrodą upięknioną, uzacnioną; tam ogrodnictwo, stawszy się pejzażowém malarstwem, otoczy dwory, dworki, mieszkania sielskie, a znów po swojemu łącząc się z otaczającą wolną naturą, traci stopniowo, nieznacznie artyzm w sobie ukryty.

Ale taraz wróćmy już do naszéj zwykłéj roboty! Dziś chciałbym naprędce czytelnikowi przedstawić jeszcze kilka zabytków sztuki dawnéj, zwłaszcza przechowanych w muzeach prywatnych, by już ostatecznie uzupełnić nasze wiadomości o starożytnéj skulpturze.

A przyszliśmy do *Villi Albani* głównie w celu, aby obaczyć reliew wyobrażony na naszéj *fig. 146*. To dzieło jest arcy wysokiego znaczenia w historyi sztuki, bo pochodząc z owéj dawniejszéj epoki greckiego artyzmu jest jednym z rzadkich zabytków archaistycznéj skulptury, i znane też jest światu pod nazwą *Leukothea z Villi Albani*, gdyż jeszcze Winkelmann był zdania, iż widzimy przed sobą Leukotheę, wychowującą młodego Bachusa; inni inaczéj tę rzecz tłómaczą. To pewna, że siedząca niewiasta jest bogini łaskawa, opiekująca się dziecięciem. Bez dłuższego tłómaczenia czytelnik spostrzega i brak dokładnego rysunku, i nienaturalność konwencyonalną we fałdach draperyi i jakąś sztywność wymuszoną. Sztuka tu jest jeszcze tak młodziuchną, iż trudno zgadnąć, jakie ma znaczenie gwałtowne zmniejszanie się tych trzech figur stojących. Nie wiedzieć, czyli to jest matka z dwiema nierównego wieku córkami, czyli też artysta chciał wyrazić trzy niewiasty jednego wzrostu, ale w stopniowém oddaleniu perspektywiczném. Mimo to zdaje się, iż w téj płaskorzeźbie już śmieléj fantazya oddycha i swobodniéj, niż w Aeginetach, pochodzących z téj saméj epoki. Trudno zaprzeczyć, że w tém dziele naszém żyje dziwna lubość naiwna. To pacholątko choć nie ma form dziecięcych, a raczéj jest do lalki podobne, miluchnie sobie patrzy, zwłaszcza podnosząc tę rączkę, by pogłaskać niebiańską opiekunkę swoję. Nawzajem czytelnik przyzna, iż fantazyą nierównie wyższą od téj Leukothei tchnie Diana Pompejańska, znana nam z Neapolu (*), choć ta Diana należy także do téjże starodawnéj epoki helleńskiego artyzmu.

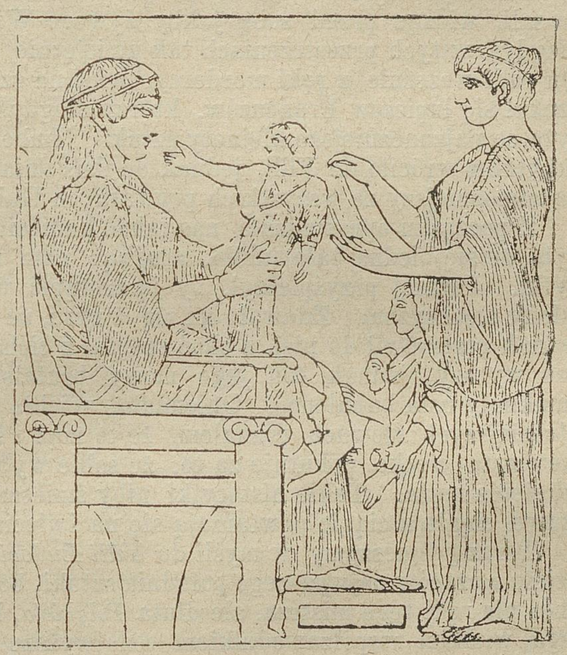


Fig. 146. **Leukothea** — rzeźba archaistyczna.

W téj Villi Albani przechowują *posąg Pallady*, również ważny zabytek téjże saméj starodawnéj epoki, jednak jak dla naszego celu wystarczą już w téj mierze rzeźby archaistyczne dotychczas przez nas poznane.

Wolę raczéj stanąć z czytelnikiem w obec téj postaci potwornéj! Na piersiach jéj garb, na plecach garb, pacierz wygięty ostrzem, ramiona cieniuchne — istna poczwara! To *Ezop!* Tu atoli widzieć możesz, na jakie cudy zdobyć się zdoła sztuka. Ten Ezop, mimo straszliwego kalectwa, tchnie tak wysokim, niewypowiedzianym duszy urokiem, że mają słuszność krytycy przypisując tę rzeźbę Lysippowi (**). I to

(*) Zob. T. T. IV, str. 113, fig. 74.

(**) Jeżeliby zaś nie Lysippowi, to Aristodemowi jego współczesnemu artyście a towarzyszowi szkoły należy przypisać posąg ten, bo Aristodemos i Lysippus wykonali wizerunek genialnego bajopisarza.

pewna, że to dzieło nie jest portretem, ale ideałem. Bo wtedy, gdy Ezop żył (550 lat przed J. Chr.), sztuka grecka drzemała jeszcze w powiciu. W tych oczach mądrych świeci nie tylko bystrość głęboka, przenikająca tajniki rzeczy ziemskich — lecz w nich tęskni jeszcze jakaś liryczna, rzewna melancholia, a usta drobne uśmiechają się niby jakąś słodką, tęskną boleścią. Bo wiesz, czytelniku mój, jak to niekiedy osoby z ułomnością tego rodzaju ujmują nas dziwnym, tajemniczym wdziękiem — na ich obliczu niekiedy wykwitają najgłębsze jakby nadświatne uczucia — i z taką miłością stroją to kalectwo biedne, jak passiflora stroi mękę Pańską.

Godziny długie trawiłem w téj Villi Albani. Chodziłem z sali do sali, widząc przed sobą jakby żywego Winkelmanna, bo to on niegdyś w tych przestrzeniach tak umiejętnie a zacnie gospodarzył. On padł wcześnie z ręki mordercy, więc na szczęście swoje nie doczekał się łupieztw Francuzów, którzy niegdyś uwieźli ztąd do Paryża co najznaczniejsze klejnoty sztuki. Lubo atoli mało co z tych zabytków wróciło do Villi, jednak do dziś dnia uważają jéj zbiór za najzamożniejszy ze wszystkich prywatnych Galeryj w Rzymie (*).

Z początku oprowadzała nas jakaś kobiecina podeszła, ale znać było, że się biedna bałamuciła, pragnąc nam niby tłómaczyć te zabytki. Późniéj przyśpieszył, by ją zastąpić w tym urzędzie rosły młody mężczyzna. Zdawało mi się z razu, że to jéj syn. Wrychle jednak przemówił do niéj, a choć szeptał z cicha niedosłyszane przez nas wyrazy, jednak ton jego mowy brutalski, i giesta szorstkie zamknęły usta babuleńce. Oniemiała, ucichła ze strachu. Po kilku głośniejszych słowach poznałem, że to mąż i żona! Nieszczęśliwa niewiasta ciężko pokutuje za to, że sobie wybrała dużo młodszego od siebie męża. Takie historyjki niby śmieszne, ale więcéj jeszcze łzawe, ciągle a ciągle powtarzają się na świecie.

Teraz pośpieszamy w myśli do *Villi Ludovisi*, bo tam czeka nas dzieło z czasów najwyższego południa sztuki, bo z epoki Phidiasowéj, choć nie ręki tego mistrza, ale dłuta *Polykleta*, który, jak wiecie, był jego wielkim współzawodnikiem o najwyższe wieńce w dziedzinie sztuki. Pragnąc atoli, abyśmy się jeszcze przypatrzyli temu mistrzowi w jego dwóch a zupełnie różnych artystycznych kierunkach, proszę czytelnika, aby wprzód jeszcze zwrócił uwagę na naszą *fig. 147*.

(*) Za Napoleona I zabrano z Villi Albani do Paryża około 300 dzieł starożytnego dłuta. W roku 1815 zwrócono je kardynałowi Francesco Albani z warunkiem wszelako aby je własnym kosztem do Rzymu sprowadził. Koszta te jednak okazały się tak wielkie, że kardynał wolał te zabytki sprzedać w Paryżu przez licytacyą. Znaczna jéj część dostała się w skutek tego do Glyptoteki Monachijskiéj. W roku 1866 zakupił willę wraz z dziełami sztuki książę Torlonia i umieścił część najlepszych antyków w swojém muzeum na Borgo w dawném pałacu *Giraud*. — St.

Posąg ten przechowuje się w *pałacu Farnese*, a przedstawia młodego atletę, który wieńczy się przepaską oznaczającą zwycięzcę, i dla tego zowią go *Diadumenos* (*). Zdaje się, że ten posąg jest marmurową kopią śpiżowego oryginału, wykonanego przez *Polykleta*. Mówiliśmy powyżéj, jak mistrz ten był rejem szkoły w *Argos* na Peloponezie, która wprawdzie rzadziéj, wyjątkowo tworzyła nadświatne ideały bogów, ale za to całą ciepłą miłością przedstawiała piękność ludzką, zwłaszcza rozwiniętą ćwiczeniem palestry (**). Wszak owo przezacne dzieło Polykleta, ów Hermes (Merkurius) znany pod imieniem Antinousa Belvederu (***), sam jest jakby ubóstwioną palestrą (gimnastyką). Ten nasz Diadumenos zaś bywa zwykle uważany przez krytyków za dopełnienie owego, znanego nam już posągu imieniem *Doryphoros*, który był zwany Kanonem, to jest uwidomieniem najpiękniejszych proporcyj ciała ludzkiego (****). Jak albowiem w posągu Doryphora Polykletus przedstawił formy młodzieńcze, pełne dzielności a męzkiego hartu, atoli bez szorstkości ostréj, rażącéj, tak nawzajem Diadumenos, wedle prawie powszechnego zdania badaczów, ma być wyobrazicielem postaci młodzieńczéj o członkach łagodnych, więcéj miękkich, a przecież dalekich od zniewieściałości.

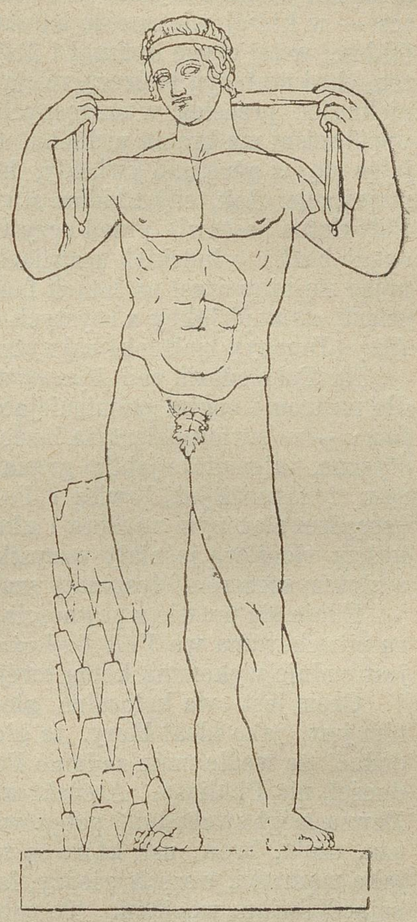


Fig. 147. **Diadumenos** — wedlug Polykleta.

(*) Gdy rodzina książąt Farnese wygasła, pałac ich prawem spadkowem dostał się w posiadanie królów Neapolitańskich, którzy najznakomitsze dzieła starożytne pałacu przenieśli do Neapolu (Herkules, Flora, Gruppa Wołu i t. p.). W latach 1861 do 1870 mieszkał w pałacu Farnese były król Franciszek II; gdy zaś wskutek zmian politycznych Rzym opuścił, zaczęto sprzedawać i pozostałe w pałacu antyki. Takim sposobem posąg *Diadumenos*, o którym tu mowa, dostał się przed kilku laty do Anglii i znajduje się obecnie w Muzeum Brytańskiém w Londynie. — St.

(**) Zob. str. 119.

(***) Tamże fig. 136.

(****) Zob. str. 128.

W téj epoce tak wzniosłéj, tak pełnéj chwały dla ludzkiego ducha, w téj epoce, w której tworzył swoje marmurowe dziwy *Phidias* a rządził wielki Perykles a dumał w mądrości Anaxagoras i Sokrates — w któréj wieszczém natchnieniem rodził swoje tragedye Sofokles: w téj epoce kwitnął i *Polykletus*. Więc nie dziw, że mistrz ten, choć fantazyą twórczą swoją głównie żył w ziemskiéj, ludzkiéj piękności, przecież w szczęsnych chwilach zachwytu, podobnie jak współcześni mu bracia w duchu, unosił się nad doczesne niziny wzbijając się w górę nad gwiazdy, kędy królowały bogi w olimpijskim majestacie. Jak tedy Phidias stworzył ideały Jowisza i Pallady, tak Polykletus postawił przed oczy Grecyi nie tylko ów ideał Hermesa, onego bożka o ludzkich uczuciach a tęsknotach doczesnych, ale spinając się niby orzeł na lotach fantazyi ku najwznioślejszym wysokościom, ztamtąd jakby z czystych eterów sprowadził na ziemię postać *Hery* (Junony), małżonki najwyższego władzcy Olimpu.

Na Peloponezie pod *Myceną* w przybytku cichym a świętym siadła na tronie bogini promieniejąca wzniosłym, uroczystym majestatem: — w lewicy dzierżyła berło świata, w prawicy piastowała mystyczne, tajemnicze jabłko granatu. Postać jéj kolosalnych wymiarów, i również jak Jowisz i Parthenońska Pallada Phidiasa, była posągiem złożonym ze złota i z kości słoniowéj (Chryselephantiny)—kością słoniową jaśniały wszystkie części ciała bezszatne i oblicze, a złotem szczerém błyszczały szaty i przybory.

Zdaje się prawie z pewnością, iż *kolosalna głowa Junony* z marmuru przechowana we *Villi Ludovisi* i przedstawiona na naszéj *fig. 148*, jest cudnie wykonaną kopią owéj Hery Polykleta.

Czém jest owa kolosalna głowa z Otricoli, jako ideał Jowisza, tém jest, jako ideał Hery, ta głowa Junony Ludovisi. Ośmielę się dodać, że wedle mnie zadanie Polykleta jeszcze było wyższych trudności, niż Phidiasa. Ateński wielki mistrz tworząc głowę i oblicze Zewsa mógł swobodniéj potęgować w nim te wszystkie części oblicza, czoła, brew, ust, które są tronem a wyrazem duchowych mocy jako mądrości, wszech wiedzy, łaskawości bez granic a woli wstrząsającéj świata węgłami. Te potęgowanie lubo jak wiemy utworzyło głowę i oblicze nadludzkie, nadziemskie, przecież i rysy takowe nadawały się łatwiéj do oblicza męzkiego. Polykletus zaś miał wyrazić wzniosły majestat, poważną grozę i uroczystość głęboką a prawie surową na obliczu niewieściém! A jednak wywiązał się z tego zadania jako istny mistrz!

Naprawdę — to oblicze Junony patrzy tak uroczyście — z taką grozą a powagą, żebyś rzekł, że nas straszy, że z razu niby podobne do owych nadobłocznych szczytów górskich lodowych, co płoną ogniem wspaniałym purpurowym wschodu, ale są mroźne, bezludne i bezserce. A jednak majestat téj Junony nie mroźny i groźny — powaga jéj uroczysta, niebiańska, ułagodzona niewypowiedzianą pięknością rysów i form twarzy. Ten nad wyraz piękny owal oblicza; te linie brwi, nosa i czoła tak cudnie spływające z sobą; a samo to czoło tak wzniosłe, pogodne, jasne, a usta owiane lekkim, prawie niedowidzianym uśmiechem składają całość majestatem tchnącą a jednak łaskawości pełną i prawdziwie niewieścią (*).

Patrz — niedaleko od Hery siadł na skale bóg bojowładny *Ares* (Mars). Prawą nogę przed siebie położył, lewą kolano przybliżone do siebie objął oburącz — więc ciało nieco naprzód pochylił. On spoczywa jakby po walce, lecz tonie w jakichś jemu wcale niezwykłych marzeniach, i duma i myśli i patrzy w dal — znać, że patrzy a nie widzi przed sobą świata. Zagadka rozwiązana! Bo widzisz — na ziemi, u stóp jego ukrywa się zaczajony Amor! Wierzę chętnie co twierdzą, że Skopas, ów mistrz Niobidów, był twórcą tego Marsa. Skopas, który w obliczu Nioby umiał zespolić szlachetną dumę i boleść bez granic matki i tu również tak cudnie połączył dzikość wojenną i nieużytość butną żołnierską z rzewnością tkliwą a rozpływającą zadumą (**).

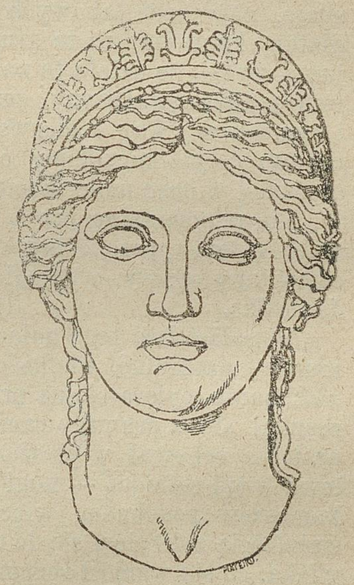


Fig. 148. **Juno Ludovisi** według Polykleta.

Naprzeciw Marsa w marmurze skamieniała druga, lecz wręcz różna wojenna scena. Tu już nie tęskne miłośne dumania, ale widok rozpaczy bezdennéj, samobójczéj przeraża wędrowca. Jak zły sen staje w obec nas owa już powyżéj wspomniana *gruppa Gallów*.

Gallowie najechawszy pergameńskie państwo, jako istne syny samorodnéj, pierwotnéj natury, walą się na obce struchlałe ludy z całym dobytkiem domowym; więc wiodą z sobą na wozach swoje rodziny, dziatwę, niewiasty i starce; czerniały krajów obszary najezdniczą tłuszczą. Już długim szeregiem zwycięztw galskie hordy przeraziły ludy Azyi Mniejszéj, gdy znienacka przeważyły się losy. Dzicz zuchwała, bohaterska w nieszczęsnéj potrzebie

(*) Przypominamy sobie we Florencyi T. III, str. 189, widzieliśmy także głowę Junony, która atoli jest nierównie niższéj doskonałości od téj we willi Ludovisi, bo jéj wyraz groźny, uroczy dowodzi, że mistrz pojął niebiankę Polykleta tylko jednostronnie — że pracował w duchu rzymskim.

(**) Inni widzą w tym posągu Achillesa, lub nawet Merkurego i mają go za dzieło *Lysippa*, a to z powodu podobieństwa techniki i wyrazu twarzy z posągiem Apoxyomena, o którym mowa była powyżéj str. 128, fig. 139. — St.

na głowę pobita. Więc śmierć samowolna, samobójcza jedyny ratunek, jedyne zbawienie od zhańbionego niewolą żywota.

Tak tu przed sobą widzisz jednego z galskich wodzów, który w ostatniéj chwili utopiwszy miecz w piersiach małżonki swojéj, lewą ręką podtrzymuje upadającą, a gdy już, już blizko są wrogi, śpiesznie prawą ręką zadaje samemu sobie cios śmiertelny.

Tę gruppę, jeszcze niedawno zwaną *Arria* i *Paetus*, widzimy na naszéj *fig. 149*.

Wiemy już, iż mistrze Pergamu po wydobyciu się swojego ludu z pod sromotnéj zależności od galskich tłuszczy w podniesioném uczuciu tworzyli sceny z bitew zwycięzkich, a tworzyli na wieczną pamięć tryumfów a ojczystéj chwały. Wiadomo nam, iż jak się zdaje, zbiór scen takowych jak ów umierający Gall (wrzekomy gladiator) kapitoliński i ta gruppa składały jednę całość. A rzekliśmy już powyżéj, że dzieła te należą do epoki czwartéj, któréj charakterem pathos gwałtowny, przemijająca chwila w polocie schwytana i naturalizm jakby z pierwszéj ręki. Ale o tych cechach tu zamilczymy, bo już mówiliśmy o nich obszernie stojąc w obec Laokoona, a późniéj w obec umierającego Gladiatora (*).

Nie wspominając już o innych arcydziełach przechowanych we willi Ludovisi, przenosimy się do pałacu *Spada*, co stanął strojną architekturą oparty o brzegi Tybru — w sąsiedztwie starego mostu Janiculus.

W sali dolnéj tego pałacu wśród płaskorzeźb bieleje posąg marmurowy naturalnéj wielkości. Mąż siedzący na krześle w głębokiém zadumaniu, opiéra się na prawém ręku, — odziany płaszczem, który zesunął się z prawego ramienia i piersi — lewą rękę spoczywającą na łonie schował w płaszczu — prawa noga wysunięta naprzód — lewa w tył cofnięta — nogi pokryte obuwiem nieco do nowoczesnych kamaszów podobném, więc różném od greckich sandałów. Z nieśmiałością zbliżyłem się do téj postaci, bo ona jest wizerunkiem człowieka, co się wzniósł rozumem a bystrością po nad wszystkich ludzi, którzy kiedykolwiek chodzili po téj ziemi. I wpatrywałem się ze czcią w to oblicze jego, włosy krótko strzyżone nad czołem równo ucięte — twarz goła bez brody a sucha, zapadła — rysy profilu misternie wykrojone, nos o chudych, ostrych konturach, broda wydatna, usta wązkie, ściśnione — jest to ów człowiek, którego myśli a badania od dwudziestu przeszło wieków stały się pożywieniem duchowém świata, a płyną ciągle, a płyną do dziś dnia nigdy niewyczerpanym, wiecznie świeżym zdrojem; jest-to człowiek, któremu cały poczet najważniejszych umiejętności winien swój pierwszy początek. Słowem — to *Aristoteles!*

Długie chwile stałem przed tą postacią a przesuwały się przed

(*) Zob. powyżéj str. 121 i nast. fig. 137, str. 135 i nast. fig. 141.

myślą owe duchowe światy, które on odkrył i darował na dziedzictwo przyszłym pokoleniom i lat tysiącom. Ja — co i z własnéj skłonności i z obowiązku powołania w cichych, samotnych chwilach studyowałem, ile słabych sił moich, mądrość ową zamkniętą w jego księgach — ja, co również jak przedemną tylu innych ludzi wymawiałem z pobożną czcią to imię jego, teraz po raz pierwszy stanąłem w obec postaci jego przejęty grozą czci i uszanowania.

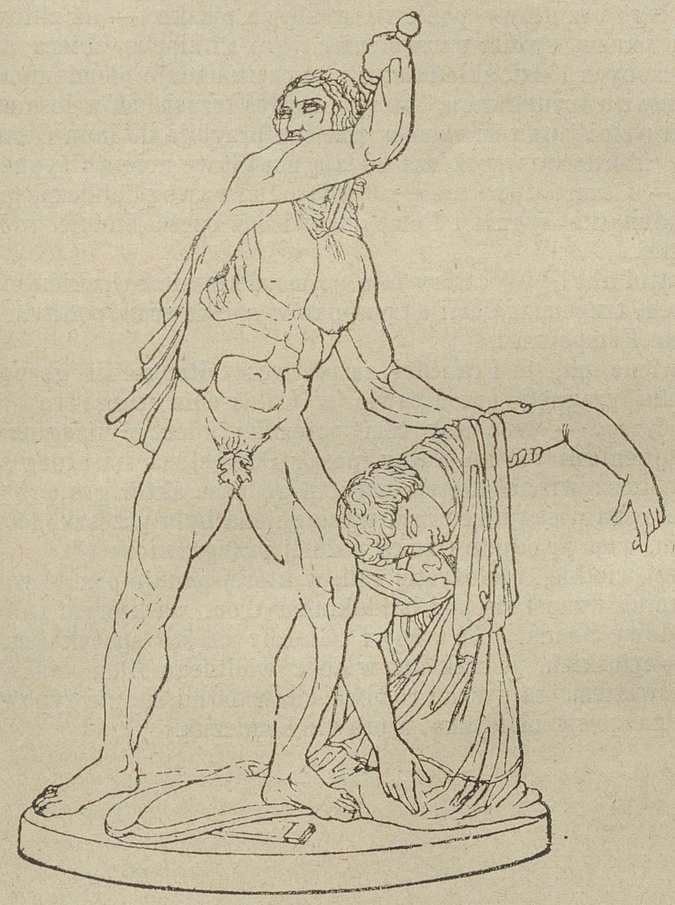


Fig. 149. **Gruppa Gallów.**

W wielkiéj sali na pierwszém piętrze pałacu Spada czeka nas także sława lecz już innego rodzaju. Na wysokiém podnożu stanął *kolosalny posąg wielkiego Pompejusa*. Postać jego bezszatna, bo on niby divus, niby ubóstwiony. Prawe ramię i rękę wyciągnął przed siebie — w niéj trzymał lancę — w lewéj piastuje glob.

Gdy staniesz w milczeniu w obec kolosalnéj postaci wielkiego Rzymianina, jak błyskawicą przesuwają się przed myślą twoją ostatnie sceny owéj wielkiéj świata tragedyi. Dźwiga się naprzód olbrzymem w oczach naszych Pompejus promieniejąc w tryumfach — ale zapadła jak grom straszna Farsalska potrzeba — wódz chroni się do Egiptu. Tu u brzegów legł z rąk nasłanych morderców — a ciało jego bez głowy poniewiera się na piasku, — aż zlitowawszy się nad panem swoim wyzwoleniec jego Philippus zbiera deszczki z potłuczonych łodzi, składa stos i ze czcią oddaje płomieniom resztki tryumwira-tryumfatora, który niegdyś trząsł ludów losami. We trzy dni późniéj na tém samém miejscu przybija do lądu Cezar zwycięzki. Mordercy w pokorze oddają mu głowę uciętą i sygnet Pompejusa — Cezar odwraca się z ohydą od krwawego oblicza, przyjmuje na pamiątkę sygnet i Pompejusowi na cześć buduje w Egipcie świątynię.

Ostatni akt! W cztery lata po morderstwie egipskiém, ten sam Cezar legł trupem w Curii od puginałów spiskowców pod tym samym posągiem Pompejusa!

Mówiono mi, że Francuzi za pierwszéj Republiki gospodarząc w Rzymie pragnęli przedstawić w Colosseum tragedyą Voltaira *Śmierć Cezara* — więc aby tém potężniéj uderzyć imaginacyą widzów, przenieśli ten kolosalny posąg Pompejusa na arenę amfiteatru, by rzeczywiście u stóp jego mógł paść aktor grający Cezara. Gdy zaś ręka posągu na przód wyciągniona była przeszkodą w przeniesieniu, więc ją odjęto i znów późniéj przyprawiono (*).

W téj wielkiéj, rozłożystéj sali, w któréj panuje postać wielkiego Rzymianina wznosi się pod baldakinem tron, na którym stoi oparty herb rodowy Spada. Te trony i te herby często spotykałem w pałacach rzymskich, jednak tu w obec wielkiego Pompejusa, który władał światem, ta pyszka rodowa zdawała mi się niewypowiedzianie drobiazgową, maluczką, a prawie komiczną.

Rzym.

(Dalszy ciąg i dokończenie Podróży.)

Teraz na zakończenie naszych obchodów po wiecznym grodzie, ruszamy na Quirinalskie wzgórze, kędy niegdyś w szarém zaraniu rzymskich dziejów gnieździli się Sabinowie. Dziś *Quirinal* zowie się zwykle Monte Cavallo od koni *Polluxa* i *Castora*, których posągi ustawione przed pałacem Quirinalskim.

(*) To postępowanie byłoby tém dzikszą swawolą, gdyż Cezar w rzeczonéj tragedyi nie umiera na scenie.

Ulica spinająca się na wierzch góry nużąca, duszna, cicha i samotna. Gdym już docierał do celu, doleciały mnie krzyki, hałasy, śmiechy serdeczne. Było to kilku dragonów francuzkich chwytających na placu konia, który im się był urwał w poblizkiéj stajni. Koń schwytany — zniknął wraz z żołnierzami. Wszystko znów ucichło, a plac znów oniemiał, ogłuchł, jakby zapomniany cmentarz stary (*). Plac ten, choć nie zbyt rozłożysty, choć bez formy prawidłowéj uderza nadzwyczajną, sobie tylko właściwą wspaniałością. Obstąpiły go pałace ciężkiego, posępnego architektonicznego przepychu, a zbudowane na ogromne, majestatyczne wymiary. Każdy szczegół ich urósł tu w wielką potęgę i grandezzę dumną, pańską. W środku placu na wzniosłém podnóżu jaśnieją w bieli dwa marmurowe olbrzymy: są to owe *Dioskury* powyżéj wspomniane, dwaj bracia bliźnięta, wieloświatły *Pollux* (Polydeykes) i *Castor*. Każdy z olimpijskich bliźniąt prowadzi spinającego się rumaka. A z pośród nich strzelą w górę, niby skamieniały płomień ofiarny, w starym Egipcie zrodzony obelisk, i wzbijają się w powietrze wodne promienie fontanny igrającéj złocistemi tęczy barwami.

Młodzieńcy kroczą, a każdy w pochodzie ukraca radośne zuchwalstwo rumaka, co się spina i ciska. Z ruchów i ułożenia obiete postacie i oba konie są zupełnie sobie odpowiednie. A godzi się wspomnieć, jako te rumaki są wymiarów wielce skromnych w porównaniu do postaci Dioskurów. Podobnie też na fryzie Parthenonu powyżéj opisanym, konie także są stosunkowo wcale skromnéj wielkości. Ta właściwość płynie wprost z ducha Grecyi, który w ogólności nie chciał przyznać zbyt wiele znaczenia zwierzęcéj bezrozumnéj naturze, a nadto dbając o symetryą w reliewach, jak na owym fryzie, pragnął, aby figury siedzące na koniach, nie różniły się zbyt wysokością od stojących lub chodzących osób (**).

Na podnóżu jednego Dioskura wyryte imię *Fidias*, a na drugiém *Praxiteles*. Jest jednak rzeczą pewną, jako te posągi nie są bynajmniéj oryginalnemi dziełami tych dwóch mistrzów helleńskich. Bo same napisy są rzymskie (łacińskie), a co więcéj, dwie zbroje służące tym dziełom za podporę przybrały wskroś rzymskie formy.

Nie ma tedy wątpliwości, iż te posągi powstały w Rzymie, a to w czasie najwyższego południa grecko-rzymskiéj rzeźby, więc może za pierwszych cesarzów (za Nerona?). Wiadomo nam téż, jak we czci wysokiéj mieli Rzymianie Dioskurów. Czytelnik zechce sobie tylko przypomnieć, jak to ci młodzieńcy-niebianie w sam jeszcze wieczór po bitwie nad Regillus pojawili się w Rzymie na Forum,

---

(*) Obecnie pałac Quirinału jest rezydencyą króla Włoskiego. — St.

(**) Na płaskorzeźbie Thorwaldsena, przedstawiającéj wjazd Aleksandra, o któréj poniżéj mówić będziemy, obaczymy kompozycyą ujętą wprawdzie w duchu greckim, a przecież w niéj stosunek figur ludzkich do koni jest zupełnie naturalny.

zwiastując krwawe zwycięztwo i zgruchotaną na zawsze hardych Tarquiniusów potęgę (*).

Z drugiéj strony jest równie prawie rzeczą niewątpliwą, że te posągi, choć dłuta rzymskiego, są doskonałemi kopiami arcydzieł greckich. Jakoż wiadomo nam, że posągi Dioskurów zdobiły niegdyś wstęp na górę Akropolis Ateńskiéj, być więc może, że one były dziełem Fidiasa, zwłaszcza gdy w rzeźbach partenońskich widzimy zupełnie podobne zestawienie w jednę gruppę młodzieńca i rumaka. Wyryte atoli imię Praksitelesa na podnóżu jednéj z tych postaci niektórzy tłómaczą przypuszczając, że jeden z posągów Phidiasowych mógł być zniszczony późniejszym przypadkiem np. pożarem i zastąpiony dziełem Praksitela. Bądź jak bądź nie ma wątpliwości, iż w tych postaciach świat posiada kompozycyą artystyczną o ogromnym, wspaniałym poglądzie na sztukę. Cudność proporcyi ciała, postawa pełna siły i energii szlachetnéj — wyraz heroiczny, nadludzki czyni te posągi podobne do istnych widziadeł niebiańskich. Więc téż Canova, ów wielki mistrz nowoczesnych Włoch, mógł śmiało orzec, że Phidias i Praksiteles pewnie z zadowoleniemby czytali imiona swoje na podnożach tych postaci.

Zacząwszy w myśli dziś obchody nasze od staroczesnéj epoki rzeźby greckiéj, bo od Leucothei we willi Albani, a przepatrzywszy następnie z kolei niektóre zabytki, będące przedstawcami coraz późniejszych epok starożytnego artyzmu, oddajmy na zakończenie hołdy geniuszowi największego nowoczesnego skulptora, zwróćmy baczność na dzieło *Thorwaldsena*, na ów *wjazd Aleksandra W-go do Babilonu*, zdobiący jednę ze sal Quirinalskiego pałacu, co tu wobec Dioskurów wznosi się cichą, milczącą grandezzą (**).

Wszak jeszcze w czasie naszéj wycieczki nad jeziorem Como (***), przyrzekliśmy dopełnić w Rzymie kilka naszych uwag rzuconych o tém dziele z lekka i pobieżnie.

W roku 1811 dobiegł do Rzymu dekret Napoleona I, oznajmujący, jako cesarz obrał sobie pałac Quirinalski na stołeczną siedzibę i rozkazuje ustroić go całym przepychem godnym świato-władnego cesarza. Thorwaldsen w niesłychanie krótkim czasie, bo w trzech miesiącach wykonał z gipsu ten fryz, którego płaskorzeźby zajmowały 39 łokci długości! Ale bo téż geniusz mistrza rodził i pracował błyskawiczną szybkością bez żadnego poprzedniego przygotowania. Na ogromnéj tablicy łupkowéj szkicem surowym rysował dwie lub trzy figury, gruppę stanowiące. Potém wyrabiał je z gliny wielkości dwóch trzecich części wymiarów naturalnych. A co on stworzył wśród dnia, pomocnicy przez noc odlewali z gipsu. Tak

(*) Zob. T. V.
(**) Na planiku naszym fig. 108, pałac Quirinalski oznaczony liczbą *11.*
(***) Zob. T. III, str. 72.

co dzień przybywały dwie lub trzy figury. Lubo to dzieło kilka razy będąc w marmurze powtórzoném (*), uległo niektórym późniejszym odmianom i poprawkom, jednak zdaje mi się, że głębiéj niż wszystkie przepyszne i poprawne kopie zajmuje nas ten tutaj oryginał gipsowy. Tu pomysły wrzące, pełne życia wykipiały wprost z ducha, jakby jasnowidzeniem, jakby obecnością jakiéjś nadludzkiéj potęgi, co opromieniła mistrza rodzący geniusz nagląc go do tworzenia. Krom potęgi twórczéj trzeba było jeszcze olbrzymiéj siły cielesnéj, by wytrzymać te niesłychane prace!

Donoszą nam jako Thorwaldsen — żadnéj nie miał nauki, mało co czytał w życiu, żadnym językiem, a nawet swoim ojczystym, nie umiał się wysłowić; ale że za to słuchał w najwyższém napięciu rozmowy ludzi znakomitych i chłonął w siebie ich myśli i chwytał téż z miłością wiadomostki z nauk i okruchy poezyi. Przecież mimo braku wykształcenia, od razu, gdy mu przychodziło stworzyć jakieś dzieło, już on z krótkiéj sobie podanéj wiadomości błyskawicznym domysłem pojął, przeniknął epokę dziejową i stanęła na jawie postać oddychająca duchem téj epoki i czująca jéj sercem (**). Przecież niechaj pamiętają nasi młodzi artyści, iż u Thorwaldsena brak nauki wynagradzała intuicya tak genialna, jaka się może w sto lat raz jeden pojawia wśród ludzi. Thorwaldsen nie umiał się wygadać, ale gdy mu który z młodszych artystów pokazał dzieło, które dopiéro tworzył, i pytał o radę — wtedy jak świadczy Kestner — Thorwaldsen milcząc „potężny palec swój tu i owdzie wcisnął w gli-

(*) Thorwaldsen wykonał je dwa razy w marmurze, z polecenia króla duńskiego Fryderyka VI i hrabiego Sommariva. Pierwszy oryginał marmurowy zdobi obecnie przepyszne muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze, drugi znajduje się w willi Carlotta (dawniéj villa Sommariva) nad jeziorem Como. — St.

(**) Pokochawszy się w Goethem, choć go znał tylko ułomkowo, żył dużo i często z artystami niemieckiemi, ale mimo téj wieloletniéj wprawy w ich języku nigdy nim nawet jako tako nie mówił; np. zamiast, mówiąc o sobie, powiedzieć Ich, *ja*, zawsze siebie nazywał Sie, *Wy*.

Zdarzyła się téż w téj mierze między *Thorwaldsenem* a *Walter Scottem* arcy pocieszna scena. Bo gdy ten przybył do Rzymu, obaj nawzajem pragnęli się poznać. Wspólny przyjaciel sprowadził ich razem, ale jak na biedę ani pomyślił, że Sir Walter, lubo znał obce języki, nie chciał nigdy niemi mówić a i nie pamiętał téż pośrednik, że Thorwaldsen ani słowa nie umiał po angielsku. Gdy się zeszli, pantominą wyrażali wzajemne serdeczne uwielbienie swoje, więc głaskali się wzajem po ramieniu, ściskali sobie dłonie, ale cała rozmowa ograniczała się na słowach *connaissance*, *connoscenza*, *charmè*, *plaisir*, *piacere*, *denied*, *happy*, ale potém obaj ci znakomici ludzie jak pacholęta szkolne się zakłopotali, postrzegłszy, że wszelka rozmowa między niemi nie podobna. Więc znowu się pogłaskali, i uścisnąwszy sobie ręce pożegnali się, a żaden nie spuszczał z tamtego oka, póki obaj nie zniknęli sobie z widoku. „Taka niewidoma moc cichéj sympatyi łączyła tych dwóch ludzi, z których żaden nie przeczuwał nawet wielkości tamtego. Bo Sir Walter nie obejrzał nigdy żadnego posągu, a Thorwaldsen nie przeczytał nigdy żadnéj książki". Temi słowami p. A. Kestner *(Römische Studien)* kończy opowiadanie téj anegdoty, a p. Kestner (vice-prezyd. archeol. inst. w Rzymie) był właśnie owym wspólnym przyjacielem tych dwóch sławnych ludzi.

nę modelu, a tak zastąpił długie rozprawy i otworzył młodemu przyjacielowi cały szereg nowych pomysłów". Był to wskróś plastyczny geniusz, cały świat jego wewnętrzny, wszystkie myśli, uczucia, idee, które się w duchu jego rodziły, przedstawiły mu się we formie posągów lub reliewów. Ten więc człowiek, choć w świecie chrześcijańskim zrodzony, był wskroś klassycznego starożytnego usposobienia. Ztąd też zrozumiéć można, dla czego jego skulptury religijne mimo cudności form nie tchną bynajmniéj ową głęboką wewnętrzną rzewnością, będącą charakterem dzieł sztuki prawdziwie chrześcijańskiéj.

Wjazd tryumfalny Aleksandra stanął zaiste w pierwszym szeregu arcydzieł nowoczesnych. Widzisz tu niewyczerpane bogactwo fantazyi tworzącéj coraz nowe gruppy i postacie, a wszystkie pełne charakterystyki najgłębszéj. Lud Babilonu oczekujący Aleksandra — dziatwa prowadząca lwy i tygrysy — dziewice ścielące kwiaty na drogę — perski wódz w pokornéj postawie wraz z dziatwą swoją oddający siebie i gród na łaskę młodego króla. Bogini pokoju unosząca się przed rydwanem tryumfalnym — sam Aleksander na tym rydwanie, potém wodzowie i wojsko za nim śpieszące i t. d. Te wszystkie gruppy i te figury będą na zawsze zdrojem mądrości dla artystów następnych pokoleń.

Mnogie godziny przepłynęły mi w opuszczonych kwirinalskich pałacach. Tu wszędzie panuje styl wielki a na wzniosłą stopę pojęty. Jak w całéj budowie, jak w ogólnéj idei architektonicznéj, tak i w najdrobniejszych szczegółach tchnie zacna, dumna wspaniałość; nigdzie nie znajdziesz choćby ornamentyki trącającéj maluczką elegancyą; jakoż nawet w pomniejszych świetlicach desenie mozaikowanéj posadzki skomponowane są w stylu uroczystym, powagi pełnym. A ta wzniosła, świąteczna groza tém głębiéj przemawia do serca wędrowca, gdy całe to budowanie tak rozłożyste a pełne architektonicznego przepychu puste i bezludne. Bo Ojciec Św. od wielu lat nie zamieszkuje téj stołecznéj siedziby swojéj. Przebywasz sale po salach, świetlice, komnaty, galerye, korytarze, arkady, dziedzińce — a wszędzie milczenie głębokie, jakby w królestwie śmierci i skonu. Słyszysz tylko echo własnych kroków i odgłos słów oprowadzającego cię dozorcy. Byłoby mi czego długo prawić, gdybym miał choć polotem wspomnieć o dziełach nowoczesnéj sztuki zdobiących bogactwem artyzmu te okazałe Kwirinału przestrzenie, ale są one dziedzictwem po mistrzach, których poznaliśmy już w czasie naszych wędrówek po Rzymie a innych miastach italskich. Więc raczéj śpieszę, bym się uiścił z ostatniéj a osobistéj powinności względem Ciebie, cny czytelniku mój!

Wystąpiłem z kwirinalskich pałaców — wolnym krokiem, bo ciężkiém sercem posuwałem się ku środkowi placu — ku podnóżom

Dioskurów. Zewsząd do koła marzy samotność głęboka, a święte, pełne pokoju milczenie. Łuna już płonącego w purpurach zachodu, światłością rumianą otulając olbrzymie, wzniosłe postacie olimpijskich bliźniąt, w marmurową białość ich oblicza i ciała tchnęła jakby życie ciepłe, naddoczesne, i opromieniła ich głowy niebiańską gloryą.

A tam na dole — tam daleko — już późniejsze, bo już prawie wieczorne barwy, światła i cienie zalały niziny — tam daleko w różowéj, złocistéj mgle, na pograniczu Nieba i Ziemi staje na obłoczných wysokościach kopuła Piotrowa, jakby zwiastuna z łaski Niebios a z ziemskiego zachwytu poczęta. A nieco bliżéj nas zapada w smętnych dumaniach grobowiec Hadryana cesarza, to groźne, posępne, pełne potęgi budowanie samo już stało się pośmiertnym pomnikiem dawno przebrzmiałych dziejów starożytnego świata. Dziś na szczycie grobowca staje wysłannik pański, ów przebaczenia Anioł.

W koło mnie umilkło wszelkie życie — plac oniemiał głębokim, nabożnym pokojem. Słychać tylko wodne pieśni fontanny, co strzelając kryształowe promienie u stóp Dioskurów, przyśpiewuje tęskno moim rzewnym serca uczuciom. A fontanna nucąc te rytmiczne zwrotki swoje, liczy niby wodny zegar, uciekający czas; więc fontanna ostrzega, bym już nie odwlekał chwili rozstania się z czytelnikiem moim. Wszak nawet tam — na wysokościach gasną po jednemu dygocące światła dzienne, a tu i owdzie już zapalają się na głębokiém, przeczystém niebie nocne kagańce.

Więc tutaj — wobec Rzymu — wobec tych Dioskurów, zacnych Hellady przedstawców, przychodzi mi się pożegnać z życzliwym czytelnikiem.

Niewypowiedziana rzewność rozbiera mi duszę gdy mam dopełnić téj powinności, tak bardzo dla mnie tęsknéj i z wielu względów wielce trudnéj!

Bo jeżeli prawda jest, że czytając książkę często mimowolnie poufalimy się z autorem, a nawet niekiedy choćby dla osobiście nieznanego przejmujemy się jakąś życzliwą sympatyą, to wierzajcie, że i nawzajem, a może jeszcze serdeczniéj, autor przywięzuje się do czytelnika swojego. Ta część publiczności jego, któréj przeważnie książkę swoją poświęca, unosi się zrazu przed myślą jego niby ogólną, zamgloną abstrakcyą, lecz ona wśród pisania z każdym miesiącem przybiera w sercu autora coraz wydatniejsze kontury, aż w końcu ten czytelnik staje się dla niego jakoby żywym, od młodych, dawnych lat znanym i ukochanym przyjacielem. A gdy jeszcze pisanie téj książki zajmie kilka lat jego żywota, wtedy autor tak się z czytelnikiem spokrewni, iż mu się zwierza z uczuć swoich, choćby zupełnie osobistych a wskroś obcych osnowie samego dzieła. Wyznaję, że i mnie się to często zdarzało w mojéj książce, a może nawet zbyt często! Ale bo też niekiedy nadchodzą nas miękkie

jakieś chwile, w których uczucia nasze, niby powój kwitnący, rade się czepiać i chwytać każdéj, choćby tylko spodziewanéj sympatyi a chęci życzliwéj, przytulnéj.

Przeto gdy mi teraz przychodzi rozstać się z czytelnikiem moim i zerwać to tak długie i serdeczne do niego nawyknienie, tém więcéj pragnę raz jeszcze, po raz ostatni nagadać się z nim do woli, i wypowiedzieć co mi uczucie w chwili na myśl przyniesie. Być téż może, iż takowe wywnętrzenie się moje jakoś wyjaśni do ostatka i stosunek mój do czytelnika i moje własne zapatrywanie się na to niniejsze dziełko moje.

Naprzód chciéj zważyć szanowny czytelniku, że to siedem lat spełna poświęciłem napisaniu téj *Podróży* mojéj! Siedem lat! To wielki, to nieskończenie długi dział w życiu naszém. Policzmy się obaj, czytelniku cny, ile to każdy z nas przebył, przebolał w tym długim ustępie swojego żywota! Patrzmy w koło siebie — porachujmy się ze sobą — ileż przez ten czas zacnych, gorących a drogich nam serc oniemiało na zawsze — ile miłości a szlachetnych uczuć, ile przeczystych pragnień pochowałeś pod ziemię. Spojrzyj wstecz na ten ubiegły czas, a trwogą przerazi cię wspomnienie, ile boleści a strasznych mąk, ile radosnych nadziei i wzniosłych zachwytów pogrzebałeś w tym drugim cmentarzu, co go nosisz w piersiach twoich.

Nie dziw się przeto, czytelniku mój, że chwile tak smętne a boleści pełne odbiły się w licznych ustępach książki mojéj. Bo lubo napiętym trudem umysłowym pragnąłem uciszyć, ułagodzić serca cierpienia, lubo całém natężeniem uwagi siliłem się by w inną stronę zwrócić myśl, a zakląć straszydła co na mnie biły i z dala i z bliska — przecież — wśród pracy — kwiliło się serce jak dziecię chore płaczące przez sen.

Tak tedy cały wątek życia, który przebyłem pisząc tę książkę, najściśléj się z nią wiąże. Ztąd téż tak tęskno w duszy, gdy mi przychodzi w téj chwili kończyć tę pracę moją, bo rozstając się z nią, żegnam się zarazem z czytelnikiem i z całym tym okresem żywota mojego, który poświęciłem na jéj skreślenie.

Cięższém atoli jeszcze brzemieniem mogłaby mię cisnąć wątpliwość, czyli mi się rzeczywiście ta praca powiodła? Czyli owoc, który ona przyniesie młodszéj braci naszéj, odpowiada tyluletnim moim trudom, a tak długim, wytrwałym mozołem? Wyznaję, że to pytanie często mnie niepokoiło wątląc odwagę wśród pracy. Przecież z drugiéj strony w takowych chwilach lekkiego zwątpienia była mi pociechą głęboka wiara, iż ktokolwiek z nas, ile go stać, a ciepłą miłością odda się w służbę ogółu i całą osobą swoją płaci za wzniosłą ideę, już jego trud a mozół nigdy nie będzie stracony, i w miarę uczciwego silenia się zaprawdę zaważy na świecie.

Lecz niechaj każdy z nas w miłości prawdziwéj poświęci osobistą jednostkę swoją — niechaj zrzekając się samego siebie nie ogląda się na to, że z coraz wyższym świata postępem pojawią się późniéj i u nas prace wyższego nierównie znaczenia — niechaj się nie troszczy o to, że niezadługo i to jego imię i ta obecna jego praca wypadnie na zawsze z ludzkiéj pamięci — niechaj mu wystarczy za pełną nagrodę owa wiara, że jego uczciwe chęci lubo znikną z widomego jawu, lubo się ulotnią, jednak unosić się będą choć bezimienne w atmosferze duchowéj, w któréj oddycha i żyje ogół tak przez niego ukochany, a któremu on trud swój poświęcił.

Zważmy! I matka, co w skromnym zaścianku, nie znana od świata wychowując z miłością dziatwę, wlewała w serca młode cześć dla świętych prawd — żyje i żyć będzie choć od dawna umarła śmiercią ziemską. Ona choć nie znana własnym wnukom swoim, jeszcze czuwać będzie w ich sercu, a stając na straży najskrytszych myśli, będzie im obroną od moralnéj skazy.

Tylko samolubne jednostki umierają, bo odnoszą się jedynie do siebie samych. Lecz gdy jednostka miłością poślubi się ogólnéj, nieśmiertelnéj idei, wtedy ona żyć będzie potęgą téj prawdy, którą w sobie objęła. A ta idea miłość miłością płacąc, udzieli téj jednostce ziemskiéj, własnéj nieśmiertelności swojéj.

Słuchaj! Z przedświtowych Grecyi wieków, jakby tony arfy eolskiéj tchniętéj porannym powiewem, dolatuje nas o Dioskurach wieść, wieść o tych bliźniętach olimpijskich, które w téj chwili ochuchane złotą wieczora purpurą wznoszą się nad nami jako nieme świadki rozstania się z czytelnikiem naszym.

Śpiewa ten mit, jako Leda zrodziła bliźnięta. Jedném z nich był Pollux, który od Zewsa, boga nad bogi poczęty, żył wiekuistym żywotem, a drugim był Castor, co ze śmiertelnego ojca pochodząc, śmiertelność wziął smętném dziedzictwem.

Lubo atoli tak różne losy jak Niebo i Ziemia rozdzieliły od siebie obu braci, miłość święta ześlubiła ich z sobą wzniosłą wzajemną przyjaźnią. Obaj bliźnięta walczyli obok siebie na wspólnych wojennych wyprawach, przemagając moce ciemne ślepéj materyi, duchowi złowrogie. Więc téż grecki lud uznał ich za opiekuny święte bitew i wojny a ćwiczeń ciała w palestrze. Ale się stało, że gdy Dioskury rzucili się w krwawym boju przeciw Aphareusa synom, walcząc o dwie nadziemskie dziewice, o Hilairę „Promienną“ i Febę „Światłowłosą“, śmiertelny Kastor włócznią przeszyty poległ skonem — Pollux, lubo na zabójcach zemścił skon brata, utonął w nieméj bez granic rozpaczy. Jowisz litując się boleści syna swojego wezwał go do siebie do Olimpu na światliste mieszkanie. Lecz Pollux błagając zawołał: „Ojcze! i w Olimpie żyć nie chcę bez brata. Albo mnie odbierz nieśmiertelności dar, albo i brata wybaw od śmierci do wiekuistego żywota“. Jowisz, choć Niebios i Ziemi władzca, nie zdołał syna ziemskich rodziców udarować wieczném życiem i wznieść do Olimpu między bogi nieśmiertelne. Przecież na Polluxa rzewne błaganie stanął wyrok: aby Pollux wiecznéj światłości syn w bez-

granic miłości podzielił się wiekuistością z bratem z ziemi zrodzonym; stanął wyrok, aby każdy z braci na przemian kolejno to unosił się na olimpijskie jasności, to schodził w państwo nocne śmierci a cieniów grobowych. Aż po długim, długim czasie Jowisz dla téj miłości przeczystéj wziął braci do siebie do Olimpu. Tam przeto na Nieba wysokościach świecą *Bliźnięta* jasnością dwóch bratnich gwiazd.

Gdy wśród burzy złowrogiéj, wśród rozhukanych morskich bałwanów a szału żywiołów, trwogą przejęci helleńscy żeglarze obaczą na szczycie swych masztów gorejące dwa bratnie płomienie, wtedy witają je z radością, bo w tych światełkach widzą Dioskurów, bóstwa ratowne, zwiastujące rozbitkom blizkie z toni a burzy zbawienie (*).

Baczmy, jako i w piersiach każdego człowieka żyją Dioskury bliźnięta. Ztąd uczucia i myśli i chęci nasze to się wznoszą płonąc prawdą ogólną a ideą świętą, nieśmiertelną — to znów oddane w służby cielesnéj, ułomnéj natury, ciążą ku smętnym, mrocznym nizinom. Niechaj atoli ów pierwszy z Dioskurów, ów światłości syn, nie przygaśnie w duszy człowieka, niechaj rozpłonie niebiańską swoją naturą, wtedy on miłością z bratem śmiertelnym złączony, podzieli się z nim własną nieśmiertelną istotą, i przepromieni jego ziemską naturę. A ten sojusz wzajemny, wysoko wznosząc doczesności syna, uzacni nawet ułomne jego sprawy. Bo wszelkie słabostki a niedostatki jemu wrodzone, dla téj jego chęci uczciwéj i dla téj jego miłości ku wielkim, świętym ideom a prawdom nieśmiertelnym, znajdą pobłażanie.

Przeto czytelnicy moi! Chciejcie przyjąć życzliwém a chętném uczuciem tę książkę moją, jako zaprawdę z pod serca dar. Przez wszystkie lata téj wytrwałéj, niesprzykrzonéj pracy przyświecała mi ciągle idea święta, nieśmiertelna. Ona dodawała mi odwagi, bym nie ustawał w trudach a łamaniach z sobą. Dla téj idei nie żałowałem sił, jéj z miłością poświęcając wszystkie wolne chwile, wszystkie myśli i pragnienia moje; opłacałem uczciwe chęci całą moją osobą i jakby zakonnym ślubem wyrzekałem się przez cały ten czas wszystkich innych pragnień, wszystkich innych serca życzeń. Dla téj miłości mojéj ku wielkim ideom wiem, że téż znajdą pobłażanie niedostatki i słabe strony téj pracy mojéj. Bo wierzajcie, że takowe pochodzą raczéj z nieudolności, ale nigdy z lekceważenia powinności świętéj, nigdy z braku sumiennéj woli wywiązania się jak tylko mogłem najlepiéj z zadania mojego.

Tak cny czytelniku mój, niechaj nam w obecnéj rozstania chwili hasłem będzie ów zacny o Dioskurach mit — niechaj nas przez życie wiedzie wzniosła sztuki idea. Bo zacna ta idea i owa mityczna głęboka wieść zblizka są sobie pokrewne.

(*) Są to światełka elektryczne dziś S. Elmo zwane.

Wszak sztuka i jéj dzieje były przedmiotem téj wieloletniéj pracy naszéj, a tak wytrwałych mozołów i trudów.

Wszak i sztuka jest ową wiekuistą ideą — ową niebianką w dzielnicy naddoczesnych światłości zrodzona, która z miłości dla ludzi śmiertelnych zestąpiła w smętne ziemskie doliny. Ona dzieląc się z nami niebiańską swoją naturą oddała się w zamian doczesności biedom i wzięła na siebie ciało widome i formy zmysłowe, a przepromieniła swoją istotą wszechjestestwa z materyi zrodzone. Tak sztuka niby pocieszenia Anioł, ciągle przypomina, że wśród nędzy doczesnéj, wśród trudów i łez, wśród krzywd i bied, a przemocy materyi żyją i żyć będą bezśmiertne idee, choć niewidzialne dla oczu bielmem duchowém zaklętych.

Więc czytelnicy moi! Gdy wśród burzy szalonéj, wśród rozhukanych żywiołów wichry złowrogie statkiem żywota miotają, wierzajcie, że na masztach wrychle zapłoną Dioskurów ratownych światełka, owe zwiastuny blizkiego z toni a burzy zbawienia — owe godła świętéj bratniéj miłości a wiekuistych, nieśmiertelnych prawd.

Patrzmy — gdy te olimpijskich bliźniąt marmurowe postacie jeszcze, jeszcze są otulone lekką aureolą już gasnącego zachodu, tam w głębi starożytna Roma już zalana morzem głębokich cieniów. Grobowiec Hadryana, niby cmentarne, nocne widziadło, niby upiór-olbrzym stoi na straży całéj umarłéj, pogańskiéj przeszłości. Ten starożytny Rzym, który był niegdyś wszech ludów panem, który stał na piersiach trzech świata części: on umarł na wieki. Bo on żył tylko materyą, w nią jedynie wierzył, tylko na materyi się opierał — więc runął gdy nastało ducha panowanie — gdy z katakomb wystąpił krzyż.

DODATEK.

ZARYS

DZIEJÓW SZTUKI STAROŻYTNÉJ

i sztuki rozwiniętéj w czasach chrześcijańskich we Włoszech (*).

I.

DZIEJE SZTUKI STAROŻYTNÉJ.

W tomie III, str. 144 i nast. i w przedmowie do niniejszego dzieła wyłożyłem powody napisania tego lekkiego zarysu historyi sztuki — i wytłómaczyłem się zarazem z trybu, który zachowuję w skreśleniu jego.

Tu przystępując naprzód do pierwszéj jego części, bo do Historyi starożytnego artyzmu, rozumiem iż uczynię rzecz użyteczną dla młodszego czytelnika, gdy przedewszystkiém podam niektóre najpotrzebniejsze wiadomości o budownictwie greckiém i rzymskiém.

Ogólne i wstępne wiadomości o architekturze klassycznego świata.

W Grecyi starożytnéj najwyższym wyrazem architektury są świątynie. Świątynie greckie, podobnie i rzymskie bywały stosunkowo bardzo skromnych wymiarów. Bo wnętrze ich było przeznaczone jedynie dla samych kapłanów a mieściło w sobie tylko posąg

---

(*) Nie mogąc przy niniejszym *Zarysie dziejów sztuki* powtarzać uwag i uzupełnień, dołączonych do sześciu tomów *Podróży do Włoch*, odsyłam czytelnika po takowe do odnośnych miejsc dzieła, zaznaczanych w tekscie tego *Zarysu*. — St.

bożka a przed posągiem ołtarz kadzideł. Przed świątynią atoli stał drugi ołtarz ofiarny, około którego gromadził się lud.

I baczmy jeszcze! Jak człowiek w starożytnym świecie żyje jeszcze życiem zewnętrznem, tak i jego świątynia architekturą swoją zwraca się na zewnątrz — a jak w świecie chrześcijańskim człowiek duchem tonie we wnętrzu swojém, tak i kościół jego jest budowaniem wewnętrznem.

Rozkład świątyni greckiéj jest arcyprosty. Podniesienie prostokątne znacznie wzniesione nad ziemię — opatrzone ze wszystkich czterech stron stopniami. Na tém podniesieniu staje świątynia, także prostokątna, któréj ściany dłuższe bywają zwykle dwa razy dłuższe, niż ściany węższe. Obok każdéj z tych czterech ścian a ze strony zewnętrznéj staje rząd kolumn okrągłych, tworzących kryte podsienia. Dach jest szczytowy, to jest taki, iż grzbiet jego biegnie wzdłuż świątyni, a każda ściana krótsza tworzy u góry trójkąt. Ten szczyt trójkątny w porównaniu do swojéj podstawy (szerokości dolnéj) nie jest wcale wysoki, więc wznosi się wielce łagodnie.

Wiemy już jako pola szczytowe bywały tłem dla bogatéj skulptury (przypominamy gruppę Niobidów, egineckie i partenońskie rzeźby i t. d.). Wchód do świątyni mieścił się na jednym z jéj boków węższych. Najczęściéj przedsienią (Pronaos) wstępowało się do *Celli*, to jest do właściwéj świątyni (Naos). Niekiedy, zwłaszcza we większych budynkach, za cellą mieścił się jeszcze *skarbiec* (Opisthodom). Świątynie zwykle nie miewały okien. Gdy budynek był mniejszych wymiarów, wtedy drzwi otwarte dostatecznie oświecały wnętrze. Przy większych atoli świątyniach używano wcale oryginalnego oświetlenia. Jakoż dach bywał jakby w czworokąt wykrojony po nad środkową przestrzenią przybytku. Wnętrze świątyni miało wejrzenie dziedzińca małego od góry otwartego a otoczonego podsieniami krytemi. W takowym przybytku na kolumnach, stojących rzędami wewnątrz celli a w pewnéj od nich odległości, kładziono belkowanie, na którém znów stawiano drugi rząd choć mniejszych kolumn, podtrzymujących tak przerwane wiązanie dachu. Świątynia w ten sposób oświetlona zwała się *Hypaithros*, co znaczy „pod gołém Niebem“ (*).

Atoli panująca a powyżéj skreślona idea świątyni greckiéj przedstawia się w rozmaitych a coraz wyższych stopniach rozwoju.

Kształtem najprościejszym świątyni jest prostokąt podłużny nie mający jeszcze kolumn, otoczony tylko ścianami. Drzwi prowadzą do jego przedsieni a naprzeciw tych drzwi są drugie, idące już do celli, to jest do właściwéj świątyni.

Następnym stopniem była świątynia, w któréj opuszczano przednią ścianę przedsieni, a na jéj miejsce ustawiano dwie kolumny.

(*) Zob. T. IV, str. 242 i nast.

Świątynia takowa zowie się *in antis*, a wyobrażona jest na naszéj fig. 150. Przestrzeń *a* jest Cellą (Naos) czyli właściwą świątynią; *b* przedsionkiem, któremu odjęto przednią ścianę, a na jéj miejscu postawiono dwie kolumny *c*, antami zwane; — *d* zaś są ściany przysionku, które są przedłużeniem ścian podłużnych.

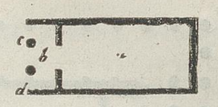


Fig. 150. Świątynia in antis.

Dalszym stopniem jest świątynia, któréj planik widzimy na fig. 151. W środku Celli *a* widać stojący ołtarz dla kadzideł, a przy ścianie jéj na przeciw wstępowi oznaczone jest podnoże dla posągu — *b* przedsionek — *c* kolumny jego — *d* anty — *e* zaś jest ów Opisthodomos, skarbiec, powyżéj wspomniany.

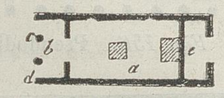


Fig. 151.

W dalszym rozwoju rozszerzono przedsień (Pronaos) stawiając przed nią szereg kolumn, a tak utworzono przysionek, jak to widzimy na fig. 152. 1 Cella — 2 przedsień — 3 przysionek. — Świątynia takowa ozdobiona przysionkiem zwała się *Prostylos*.

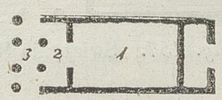


Fig. 152. Prostylos.

Późniéj dodano na tylnym boku świątyni kolumny tworzące tam także przysionek. Tak powstaje świątynia o podwójnym przysionku, *Amphiprostylos*, przedstawiona na fig. 153.

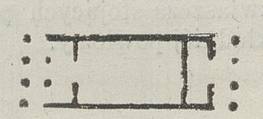


Fig. 153. Amphiprostylos.

Gdy już trybem powyższym po swoich dwóch bokach krótszych rozwinęła się świątynia w przysionki, więc następnym stopniem było dodanie takowych przysionków również i do jéj boków dłuższych. Tak powstaje świątynia *Peripteros*, przedstawiona na fig. 154, będąca niby prawidłową formą świątyni greckiéj, jak to mówiliśmy powyżéj.

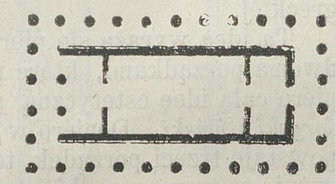


Fig. 154. Peripteros.

Wyższe bogactwo architektoniczne rodziło się z podwojenia rzędów kolumn rzeczywistych, a tak powstała świątynia *Dipteros*, przedstawiona na fig. 155.

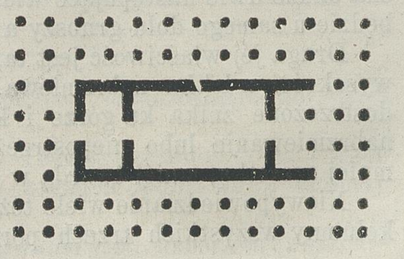


Fig. 155. Dipteros.

Widzieliśmy powyżéj, że Peripteros bywał niekiedy wrzekomy, udany (Pseudo), gdy zamiast rzeczywistych kolumn pełnych, dodawano do ścian dłuższych półkolumny — podobnie w ten sam sposób i Dipteros bywał udawany. Wtedy stawiano rzeczywiście te rzędy kolumn, które były daléj odległe od ścian, i podobnie wzdłuż

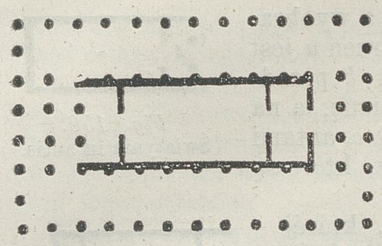


Fig. 156. Pseudodipteros.

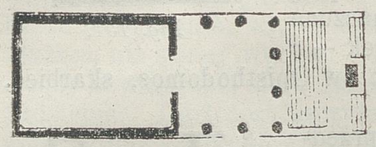


Fig. 157. Świątynia Rzymska.

boków krótszych stawiano także rzędy kolumn będące bliżéj ścian, ale nie dawano takowych rzędów bliższych wzdłuż ścian dłuższych. Tym sposobem świątynia przybierała kształt, który widzimy na fig. 156, i zwała się *Pseudodipteros*.

Abyśmy tém łatwiéj poznali różnicę pomiędzy świątynią grecką a rzymską, kładziemy tutaj fig. 157. przedstawiającą rzut poziomy właściwéj świątyni rzymskiéj. Widzimy, jak znacznie bardzo powiększony przysionek, i jako schody prowadzące do świątyni są jedynie wzniesione ze strony wstępu. Właściwość ta pochodząca od Etrusków, była przez nas wspomniana powyżéj (*). Widywaliśmy je téż często w świątyniach Pompejańskich, w przybytkach rzymskich zwłaszcza stojących przy Forum Romanum, ale o nich poniżéj dokładniéj powiemy.

Obaczymy teraz jeszcze bliżéj ideę artystyczną architektury greckiéj.

Ta idea wyraża się pierwotnie w Grecyi dwoma stylami czyli dwoma porządkami, które nawzajem się dopełniając wyczerpują dopiéro całą ideę estetyczną greckiéj architektury. Jest-to porządek *dorycki* i *joński*. Dopiéro w późniejszych czasach historyi helleńskiéj powstaje trzeci porządek, to jest *korynckí*. Najwyraźniéj charakteryzuje te trzy porządki ich kolumna, a zwłaszcza kapitele kolumn.

Do któregokolwiek porządku będzie należała kolumna zawsze ona okaże dwie następujące własności: naprzód, iż jéj pień (trzon) będzie u samego dołu grubszy a cieńczeje zwolna ku górze.

Druga jéj właściwość jest ta, że kolumna niby w połowie swojéj wysokości z lekka nabrzmiewa. Takowe nabrzmienie prawie niedostrzeżone znika ku górze i ku dołowi, a zowie się Entasis. To nabrzmiewanie lubo niepostrzeżone sprawia, iż kolumna staje się mniéj szorstką, mniéj twardą w swoich liniach pionowych.

Niewypowiedzianie wiele téż przybierają życia i ruchu i światła kolumny wszystkich trzech porządków przez owe żłobki biegnące

(*) Gdyśmy na górze Kapitolińskiéj opisywali pierwotną świątynię Jowisza i styl etruski T. V, str. 68 i następne.

obok siebie z góry ku dołowi; o téj właściwości poniżéj więcéj powiemy.

Rozpatrzmy się naprzód w porządku doryckim jako najdawniejszym.

Groza, powaga uroczysta, dzielność męzka jest cechą duchową tego porządku.

Aby sobie skrócić nasze tłómaczenia, rzućmy okiem na naszą *fig. 158* wyobrażającą część facyaty świątyni doryckiego stylu. Spostrzegamy naprzód, że kolumny nie mają stopy (podstawy, basis), ale że wszystkie stanęły wprost na wspólnéj posadzce. Zamiast stopy te kolumny tak znacznie zgrubiałe od dołu, że prawie mają kształt ostrokręgu. Jakoż w ogólności kolumny doryckie są pełne grozy, a bynajmniéj nie smukłe. Ich żłobki, których jest 20 są płaskie a oddzielone od siebie jedynie krawędzią ostrą — a biegną od góry aż do samego dołu kolumny.

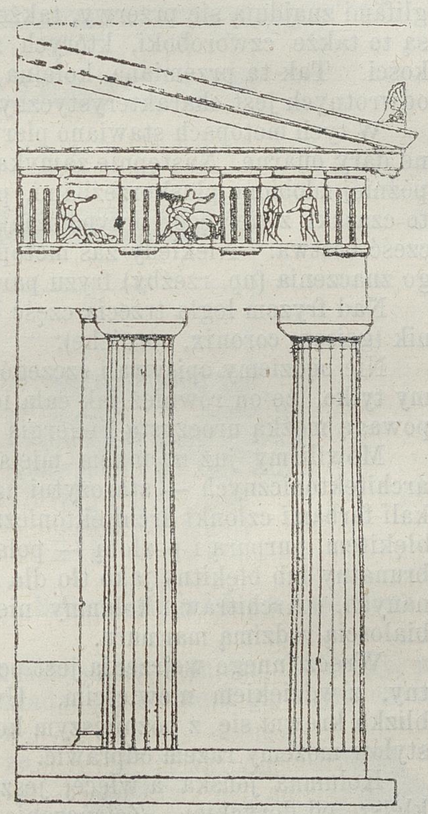


Fig. 158. **Część świątyni doryckiéj.**

Podobnie poważny jest kapitel dorycki. Nie wdając się w szczegóły, zwróćmy tylko uwagę na potężne jego *wieko* (abacus), to jest na ową czworograniastą płytę, pokrywającą głowicę i dźwigającą belkowanie. Również charakterystyczną tego kapitelu jest część zwana *tokiem* (echinus), która spoczywając nad wiekiem łączy tak harmonijnie formę jego graniastą z okrągłością samego pnia kolumny. Belkowanie zaś (tramowanie, trabeatio, entablement, Gebälke) podobnież jak i w innych porządkach greckich składa się z trzech części, które widzimy na naszym drzeworycie.

Spodnią a pierwszą częścią belkowania jest *tramą*, brus (architraw). Są to potężne belki kamienne, z których każda sięga od środka wieka jednéj kolumny do środka drugiéj kolumny. Na architrawie (na brusie) spoczywa druga część belkowania, bo nadbrusie zwana, czyli *fryz*. Fryz ten dorycki nie jest jednostajny, lecz składa

się na przemiany to z *trójwrębków* (tryglifów) to z *metopów*. Tryglify utworzone są z trzech pionowych a wstępujących pasów, między któremi biegną dwa rowki (żłobki). Pod każdym tryglifem biegnie listewka, pod którą zawieszone są 6 kułek niby krople. Ponieważ tryglify oznaczają podpory, dźwigające brzemię wyższéj części budowy, więc one zwykle tak są najczęściéj rozłożone we fryzie, iż nad każdą kolumną i znowu po nad środkiem oddalenia dwóch kolumn mieści się tryglif, jak to widać na naszéj figurze. Między tryglifami znajdują się przerwy, także czworoboczne, metopami zwane, są to także czworoboki, których znów szerokość większa od wysokości. Tak ta przemiana kolejna tryglifów i fryzów wręcz sobie odwrotnych jest charakterystycznym rytmem doryckiego fryzu.

W tych metopach stawiano pierwotnie naczynia, wazy i urny i inne dary ofiarne. Następnie zamykano te metopy płytą gładką, które późniéj zdobiono płaskorzeźbami, przedstawiając to urny, naczynia, to czaszki zwierzęce, przypominające przeto ofiary poświęcane na cześć bóstwa. Niekiedy zaś metopy pyszniły się skulpturą wielkiego znaczenia (np. rzeźby) fryzu partenońskiego. Zob. str. 144 i nast.

Nad fryzem legła trzecia część belkowania, bo gzyms czyli krajnik (geison, coronix, corniche).

Nie będziemy opisywali szczegółów doryckiego gzymsu, powiedzmy tylko, że on również jak cała idea doryckiego stylu, oznacza się powagą męzką uroczystą i energią pełną potęgi.

Mówiliśmy już na inném miejscu, jako dla uwydatnienia części architektonicznych — starożytni używali *polychromii*, to jest powlekali farbami członki architektoniczne. Części fryzu zdobiono zwykle błękitem, purpurą i pozłotą — pola szczytowe często miewały kolor brunatny lub błękitny jako tło dla rzeźb z marmuru białego wykonanych. Architraw i kolumny nie bywały malowane, ale jaśniały białością rodzimą marmuru.

Wręcz innego wejrzenia jest porządek joński; on smukły, wzlotny, z wdziękiem niewieścim. Uważmy, że porządek joński tak blizko krewni się z późniejszym korynckim, że wiele cech obu tych stylów możemy razem odprawić.

Kolumna jońska a więcéj jeszcze koryncka są nierównie smuklejsze od doryckiéj. Zcieńczanie się ich i *entasis*, to jest owo nabrzmiewanie jest nierównie łagodniejsze niż u doryckiéj kolumny. Toż żłobki obu tych kolumn wielce się różnią od żłobków doryckiéj. Jakoż kolumna jońskiego i doryckiego porządku jest ożywiona 24 żłobkami głębszemi a mniéj szerokiemi, które oddzielone są szerokiemi progami (listewkami). Te żłobki u góry i od dołu są zamknięte, zaokrągleniem jak to widzimy na naszéj *fig. 159* (str. 181). Ten drzeworyt przedstawia nam porządek joński, jego belkowanie, część wyższą kolumny z jéj głowicą. Jeszcze ważną cechą tych dwóch porządków jest właściwość ta, że mają stopę, bazę, któréj braknie doryckiéj kolumnie.

Właściwą jońską stopę (baza) przedstawia nam *fig. 160* — ona spoczywa na płycie, na ciosie czworograniastym (*Plinthus*). Przejście z niego do okrągłéj formy kolumny tworzą żłobki, obrączki i krąg potężny (*Trochitus*).

Wyższéj doskonałości jest baza porządku jońskiego, która w Attyce powstała i dla tego zowie się *attycką*, wyobraża ją *fig. 161* (str. 182).

Ona nie ma pod sobą owéj płyty kwadratowéj ale stanęła (podobnie jak dorycka) z innemi kolumnami na wspólnym z niemi podnożu. A tak kolumna ta staje się wizerunkiem obywatelskiéj idei Aten, bo przez stopę swoją jest wprawdzie osobną całością, ale zarazem łączy się z innemi kolumnami przez wspólną podstawę, będącą tłem ogólném dla wszystkich kolumn. Widzimy, że ta cudownych proporcyj stopa składa się z trzech głównych członków, bo z dwóch kręgów wstępujących silnie a z wdziękiem, i ze szyi wklęsłéj mającéj u spodu listewkę. Wszak ona tak szczęsnym a pełnym prostoty pomysłem, iż się pojawia często w późniejszych wiekach i w przeróżnych stylach. Kolumna koryncka miewała podobną stopę — niekiedy atoli używała stopy jońsko-attyckiéj łącząc obie poprzednie.

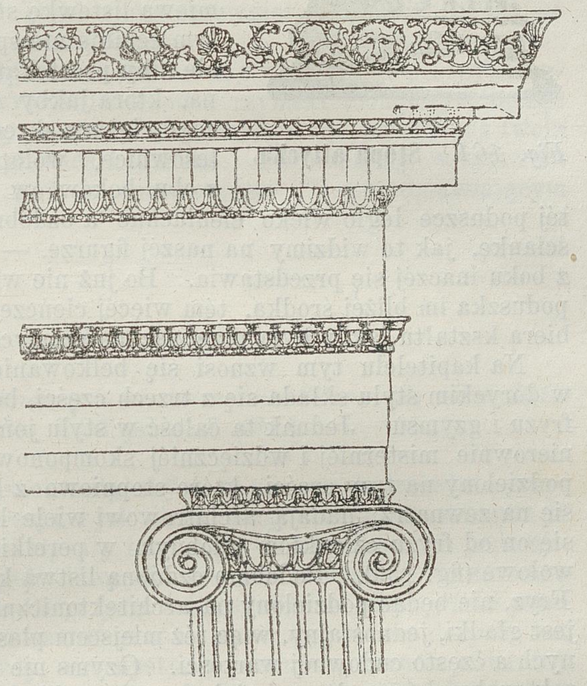


Fig. 159. **Belkowanie jońskie z kapitelem.**

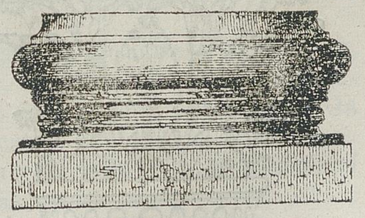


Fig. 160. **Stopa jońska.**

Najsilniéj o usposobieniu stylu jońskiego przemawia *kapitel* (ob. fig. 159) wręcz różny od doryckiego. Jakoż gdy ten przedstawia wprost ściśle siłę dźwigania, kapitel joński jest jeszcze wyrazem

swobodnéj fantazyi. I tutaj jedną z głównych części jest *echinus* (półwałek). Ale jest mniéj wydatny od doryckiego, a za to zdobny w rząd wypukłości formy jajkowatéj (tak zwane wołowe oczy), a poniżéj miewa listewkę strojną w perełki. Na tym echinie nie spoczywa wprost wieko, ale niby prostokątna poduszka elastyczna, która jakby z powodu przyciskającego ciężaru skręciła się w szlimacznice (esownice, woluty) zamykające sobą z obu boków ów echinus. Dopiéro na téj poduszce legło wieko cieniuchne a ozdobne po brzegach w liściankę, jak to widzimy na naszéj figurze. — Kapitel ten widziany z boku inaczéj się przedstawia. Bo już nie widać ślimacznic a owa poduszka im bliżéj środka, tém więcéj cieńczeje i w tym środku nabiera kształtu jakby była przewiązaną rzemyczkiem.

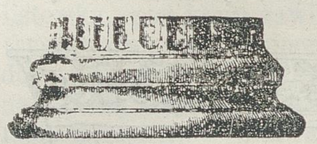


Fig. 161. **Stopa attycka.**

Na kapitelelu tym wznosi się belkowanie, które również jak w doryckim stylu składa się z trzech części, bo także z architrawu, fryzu i gzymsu. Jednak ta całość w stylu jońskim i korynckim jest nierównie misterniéj i wdzięczniéj skomponowana. Architraw jest podzielony na trzy części, które stopniowo z ledziuchna wysuwając się na zewnątrz, nadają architrawowi wiele lekkości. Odgranicza się on od fryzu członkiem zdobnym w perełki i w tak zwane oczy wołowe (fig. 159). Podobnie ozdobną listwą kończy się fryz u góry. Fryz, nie będąc podzielony na architektoniczne rytmy jak dorycki, jest gładki, jednostajny, więc téż miejscem płaskorzeźb nie przerwanych a często cudownéj wartości. Gzyms nie występuje bynajmniéj tak zuchwale, gwałtownie jak dorycki; składa się naprzód z płyty, która, będąc wyrzynana w zęby (denticuli), przybiera wiele lekkości a przypomina łaty drewniane. Powyżéj znów bieży listewka z perełkami i oczami wołowemi. Następnie coraz wyższe członki stopniują się łagodnie piętrząc się coraz wyżéj. I tutaj polychromia świecąca pełnemi barwami i pozłotą obok bieli pysznéj marmuru dodawała wdzięcznego uroku świątyni.

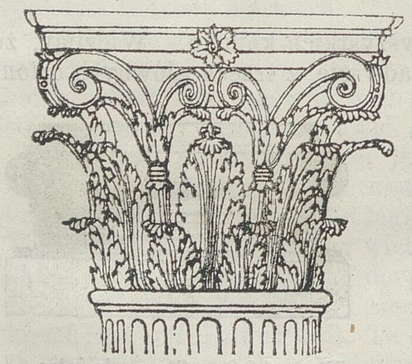


Fig. 162. **Głowica Koryncka.**

Belkowanie korynckie mało co odstępuje od jońskiego, ale ubiera się jeszcze strojniéj, jeszcze bogaciéj. Najważniejszą atoli cechą stylu korynckiego jest kapitel. Widzimy go na *fig. 162.* Jest on ubrany we dwa rzędy liści akantusowych — z każdéj pary liści wyższego rzędu wyrasta łodyga o dwóch gałązkach — mocniejsza z tych gałązek cudną linią śpieszy do rogu kapitelu i tam spotkawszy się z takąż gałązką łodygi sąsiedniéj, składa z nią ślimacznice a tak tworzy mistrzowskie przejście z okrągłego kształtu kolumny w prostokąt. Boki wieka są wygięte, rogi jego ucięte — sam drzeworyt zastąpi bliższe opisy.

Wiemy już, iż architektura rzymska, wyżéj ceniąc przepych bogaty niż piękności, wymyśliła kapitel rzymski (compozyt) łącząc głowicę jońską jéj potężne esownice (ślimacznice), jéj echinus (wole oczy, perełki i t. d.) z głowicą koryncką. Porównajmy w tym celu kapitel koryncki fig. 162 z drzeworytem (*) przedstawiającym kapitel rzymski.

EPOKA I.

Od czasów najpierwotniejszych aż do czasów Solona (do roku 580 albo 560 przed J. Chr.).

Wiemy jako w czasach mitycznych ze wszech stron świata przybywają osadnicy do Grecyi, i jak długi, długi upłynął czas, zanim te niesforne żywioły się ukołysały i spoczęły na pewniejszych podwalinach. Atoli już i w tych dawnych wiekach zawiązały się zarodem czynniki najważniejsze dla przyszłości Hellady. — Jakoż wśród przeróżnych szczepów przeważnie o sobie znać dają szczep dorycki tak męzki hartowny, twardy, uroczysty, i jemu wręcz znów odwrotny szczep joński, łagodny, liryczny, uczuciowy prawie niewieści, choć nie zniewieściały. Oba te szczepy nawzajem się uzupełniają wiążąc się doskonałą harmonią.

Gdy Grecya w tych pierwotnych czasach walki i łamania się żywiołów społecznych nie doszła jeszcze do światłości o własnéj istocie swojéj, więc téż nie zdołała jéj wyrazić zewnętrznie, nie znała więc jeszcze sztuki właściwéj.

Prawda, że Homer śpiewa o świecistych królewskich pałacach, o tarczy Achillesa cudownie rzeźbionéj, o dziwach haftów dzierganych, mimo to zdaje się z pewnością, iż rzeczywistość nie dorównała natchnionym pieśniom wielkiego wieszcza.

Do pomników *architektury*, powstałych w czasie owéj historyi porannéj, należą przedewszystkiém tak zwane mury *cyklopejskie;* składały się one z ogromnych a nieforemnych skalnych bałwanów, spiętrzonych na sobie, między które wtłoczono kamienie drobniejsze. Późniéj te bryły olbrzymie przybierają więcéj prawidłowych form.

(*) Zob. T. V, str. 143.

Również surowéj konstrukcyi są *bramy* ówczesne, utworzone np. przez dwa długie skalne bałwany, opierające się na sobie pod kątem ostrym — albo przez dwa długie pionowo stojące głazy a od góry połączone trzecim głazem, niby belką i t. d. Z tego bohaterskiego okresu doszły naszych czasów jeszcze owe wielce zajmujące zabytki, zwykle za *skarbce* uważane. Są to budowy we formie ostrokręgu, a zbudowane, w połowie pod ziemią a w połowie nad ziemią. Nie mają one atoli sklepień we właściwém znaczeniu, bo są tylko w ten sposób wykonane, iż coraz wyższe warstwy głazów coraz téż więcéj występują ku wnętrzu budowy, tak, iż u saméj góry zostaje jedynie mały otwór, który zamknięty jest kamieniem (skarbiec Atreusa w Mycenie 45 stóp wysoki a tyleż średnicy u dołu). — Tu należą jeszcze *mogiły* ze ziemi usypane a niekiedy od dołu dla mocy opasane murem, niby obręczą — a nakoniec *komnaty grobowe* w skale wykute.

Nie ma wątpliwości, iż po przybyciu Dorów już wykłuwa się w architekturze styl dorycki i wręcz od niego różny joński — choć oba te style jeszcze były nie wyrobione, nie wyraziste.

Z pomników *skulptury* téj epoki doszły naszych czasów owe sławne „lwy“ nad bramą Myceńską; formy ich zuchwałe, dzielne, choć jeszcze twarde jakby herbowe. Rzeźba zaś przedstawiająca bogów jeszcze długo zostawała w powiciu — gdyż tymczasem chodziło raczéj o sam symbol — zatém kamień, słup zastępował posąg i wystarczał dla kultu. Późniéj słupowi takowemu doprawiano dla poznaki głowę a tak powstają *hermy*. Późniéj jeszcze ten słup zamienia się we formę ludzką ale sztywną, mającą nogi przylegające do siebie i podobnie ręce przyciśnione do ciała o ile te figury nie trzymały jakiegoś przedmiotu. Ta skołczałość podobna jest do egipskiéj ale jedynie pozornie, bo z tych początków greckiéj sztuki rozwinął się najcudniejszy kwiat artystycznéj piękności, gdy przeciwnie Egipt trwał niewzruszenie w zaklęciu martwicy swojéj. Te niezgrabne zwykle z drzewa strugane figury bywały przedmiotem najgorętszéj religijnéj czci (np. starowieczna drewniana figura Pallady była godłem losów Aten, ztąd Palladium). Nie dziw tedy, że te bożyszcza bywały malowane, złocone i ubierane w szaty prawdziwe a wielce kosztowne.

Malarstwo téj pierwszéj epoki ograniczało się na powlekaniu rzeźb farbami i na zdobieniu niezgrabném naczyń glinianych we figury ludzkie i zwierzęce.

EPOKA II.

Od czasów Solona (od 580 lub 560 przed Chr.) do czasów Periklesa i Phidiasa (do 460 przed Chr.) (*).

W téj epoce sztuka rzeczywista wzrosła na gruncie Grecyi. Ona już nie służy wyłącznie kultowi, ale dobiła się sama przez się znaczenia i przestaje być rzemiosłem. Z początkiem téj epoki prawie wszystkie ludy Grecyi nadają sobie formę rządu republikańskiego, odpowiadającą prostocie ich obyczajów, a rodzimemu usposobieniu, którego pierwszą ustawą było umiarkowanie. Najpiękniejszym wzorem republik ówczesnych są Ateny z prawodawcą Solonem na czele.

Sztuka tém więcéj tutaj się wzmagała, gdy stosunki handlowe zagraniczne a rześkie zabiegi zbogaciły lud grecki, gdy nadto gimnastyka zwracała uwagę na naturę ciała, a nakoniec, gdy współcześnie zrodziła się chęć uwiecznienia posągami szczęśliwych palestry zwycięzców. Z form ludzkich wzniosła się fantazya niezadługo do postaci niebian.

Wszak to właśnie w ostatnich trzydziestu latach przed skończeniem téj epoki rozpoczęły się wojny z Persami (bo w r. 493), które okrywając Grecyą najwyższą chwałą a podnosząc w niéj ducha swobody, nadały świeży, nowy zwrot jéj historyi. Wtedy ruch duchowy wszędzie ożył potężnie. Po wszystkich ziemiach i osadach Greków powstają świątynie. Lubo większa część tych przybytków zniknęła, przecież te, które do naszych czasów spuścizną przeszły, podają nam dostateczne wyobrażenie o ówczesnéj architekturze (**). W stylu jońskim, tak łagodnym, zmysłowym, budują głównie na Wschodzie — zwłaszcza w Azyi Mniejszéj przybytki pełne wspaniałości (np. Diany w Efezie). Styl zaś dorycki był panującym w Grecyi i osadach zachodnich (w Sycylii i w wielkiéj Grecyi, to jest we Włoszech południowych). Charakter jego jest już zupełnie rozwinięty, a jak się wyżéj rzekło, tchnie wielką powagą i uroczystością prawie posępną, obok niewymyślnéj pierwotnéj prostoty.

Co się tyczy *rzeźby* ówczesnéj, w niéj wyraźnie znać twarde passowanie się fantazyi, pragnącéj owładnąć przedmiot swój. Liczny

---

(*) Wyliczając przy téj epoce i przy następujących epokach dzieła skulptury, które do nich należą, a które były przedmiotem uwagi naszéj w czasie podróży, przytaczać będę téż niektóre z najdawniejszych zabytków sztuki, przechowane po innych stolicach Europy, bo myślę, iż tak nieco się przysłużę podróżującym ziomkom naszym.

(**) Przywodzimy téż ową tak ważną świątynię w Eginie, wspomnianą powyżéj str. 139 i nast. — O świątyni Neptuna w Pestum pisałem w *Listach z Krakowa* T. II, str. 30 i nast.

atoli poczet skulptorów pracujący i w śpiżu i marmurze, już tworzy swoje dzieła, jakoby w poczuciu nadchodzącéj wielkiéj epoki artyzmu. *Argos*, *Sycyon*, wyspa *Aegina*, *Ateny* wydają wielce znakomitych mistrzów i szkoły sztuki.

Charakterem rzeźby téj epoki, zwanéj staro-grecką, jest także powaga, uroczystość, groza obok spokojnéj prostoty. Fantazya lękliwa nie rozpięła pełnych lotów swoich, więc nie tylko nie wyswobodziła się jeszcze z tradycyi, ale trzyma się ściśle natury, którą studyuje troskliwie, a kopiuje z niewolniczą niemal wiernością. Tak się dzieje, że ciało ludzkie jako przedstawca natury bywa naówczas wykonane na rzeźbach z całą prawdą niemal anatomiczną. A gdy świat duchowy był jeszcze wtedy dla Grecyi zagadką nietkniętą, więc téż nie dziw, że oblicza będące ducha siedliskiem są martwe, prawie maskowate, typowe; bez indywidualności. Wiemy téż, iż właśnie ten brak swobody duchowéj stał się przyczyną, iż sztuka w téj epoce, zabierając się do większych kompozyj, łączy szczegółowe posągi jedynie zewnętrznie, bo jedynie mocą najtwardszéj symetryi. Dodajmy jeszcze, że artyzm téj epoki pragnąc użyczać wdzięku swoim posągom, lubi je stroić i trefnić wyrabiając z wielką misternością drobiazgową fałdy szat, loczki, hafty, dziergania i t. d.

Pamiętajmy atoli, że w téj epoce, zwłaszcza w jéj czasach późniejszych, powstają posągi utworzone z nierównie większą swobodą.

Wszak nawet w następnych okresach, gdy sztuka już była rozwiniętą, często jeszcze z pobożności naśladowała ten styl staroczesny, jako uświęcony pradziadowym kultem religijnym, zwłaszcza wizerunki bogów, które składano w świątyniach jako dary ofiarne, były wykonywane w tym staroświeckim stylu, który téż z tego powodu zowią *archaistycznym* albo *hieratycznym* (*).

Malarstwo téj epoki starogreckiego artyzmu zupełnie odpowiada współczesnéj skulpturze. Figury ciemnéj barwy malowane na wazach i urnach przypominają nam postacie rzeźbione; różnią się atoli może od nich wielkiém życiem i gwałtownością ruchów. Bo fantazya bywa zawsze swobodniejsza w malarstwie niż w rzeźbie.

W czasie podróży naszéj oglądaliśmy niektóre ważne zabytki, należące do téj epoki starogreckiego artyzmu, odznaczające się właśnie wyżéj wspomnionemi cechami. Tak oglądając w Neapolu *Dianę Pompejańską* fig. 74 (T. IV, str. 113), zwracaliśmy baczność na jéj ruchy wprawdzie już żywe ale jeszcze nieco kamienne, i na jéj szaty z pedancka ufałdowane. Opisaliśmy tam również archaistyczną *Palladę Herkulańską* (T. IV, str. 115) i archaistyczną gruppę *Orestesa* i *Elektry* (T. IV, str. 116). W Rzymie przedmiotem obszerniejszych rozpraw były rzeźby frontów świątyni na wyspie Eginie *Eginetami* zwane (T. VI, fig. 142, i fig. 143 str. 142). Widzieliśmy ich

(*) *K. O. Müller*, Handbuch der Archäologie § 96.

odlewy w Lateranie. Zwracałem uwagę czytelnika na ową ścisłość symetryczną łączącą jedynie zewnętrznie te figury a daleką od wszelkiéj istnéj kompozycyi. Rozbierałem z czytelnikiem jeszcze w Rzymie ów sławny reliew we willi Albani, ową *Leukotheę* (T. VI, str. 155), którą podaliśmy na fig. 146. Uderzało nas to dzieło prostotą swoją i niewinnością, ale zarazem chybionym rysunkiem i nienaturalném, zbyt misterném fałdowaniem szat. Przypominamy jeszcze jako we willi Albani przechowują wielce ważną Palladę archaistyczną (*).

EPOKA III.

Od Peryklesa do Aleksandra W. (*Od 460 do 336 r. przed J. Chr.*)

Tryumfy Greków nad perskim Wschodem, które uratowały na wszystkie wieki kulturę europejską od azyatyckiego barbarzyństwa, podnieciły całą potęgą rodzinny pierwiastek Hellenów, — wrychle geniusz Greków rozwinął się jakby cudem na wieczną chwałę ich imienia i całego ludzkiego rodu. Nastały czasy tak świetne, tak wielkie, jakich już nie zaznał nigdy świat — przedtém, ani w czasach późniejszych. W ciągu tych studwudziestu kilku lat, w których trwała ta epoka, Grecya ta maluchna wydała liczniejszy poczet wielkich ludzi niż przez lat tysiąc z okładem którekolwiek z państw wielkich, wiodących obecnie rej w kulturze a polityce europejskiéj. Teraz ziściła się w całéj pełni owa idea, co była ideą żywotną Grecyi, bo owa cudowna harmonia między duchem a materyą, między myślą a ciałem, człowiekiem wewnętrznym i zewnętrznym, słowem,

(*) *Palermo* posiada dwa dzieła bardzo dawne, bo należące do samych początków téj epoki, są to dwie metopy, które należały do bardzo staréj świątyni w Selinuncie. Na jednéj z nich Herkules niesie dwóch Kekropów, uwiązanych do góry nogami do dzidy bohatera; na drugiéj metopie Perseusz ucina głowę Medusie. Figury krępe, pełne szkarady, powykręcane — z twarzą obojętną.

W Muzeum paryzkiém przechowana jest arcyważna płaskorzeźba, znaleziona na wyspie *Samotrake*, będąca jak się zdaje ułomkiem z krzesła lub z tronu. — W Paryżu znajduje się jeszcze płaskorzeźba ze świątyni w *Assos* arcyważna, daléj posąg Apollina z bronzu i Minerwa z marmuru. I również godny uwagi ołtarz 12 bogów — należący do czasów późniejszych, ale wykonany z umysłu w stylu starym, archaistycznym.

Muzeum Wielkiéj Brytanii chlubi się Apollinem wielkiego historycznego znaczenia i rzeźbami z pomnika Harpyjów — z Lycyi.

W Dreznie należy przypatrzyć się Minerwie — (Palladzie), która wprawdzie jest bez ramion i głowy, ale wielce ważna, bo jest istnym przykładem archaistycznego stylu.

Monachium szczyci się rzeźbami z wyspy *Eginy*, których odlewy widzieliśmy w Lateranie, tudzież posągiem Apollina z Tegea, nieco z egipska wykonanym.

W Watykanie przechowuje się dwie Penelopy, Apollo i Spartanka — w pałacu Guistiniani w Rzymie znajduje się Vesta z tego czasu.

owa harmonia zestrajająca dwa światy odwrotne a miarkujące je nawzajem. Ztąd też człowiek w Grecyi jest całością, jest osobą w znaczeniu bezpośredniém, bo w nim wszystkie czynniki tak duchowe jak i cielesne mają pełne wyrażenie swoje, żadna drugiéj nie pochłania, nie przytłumia. Ta istota Grecyi, będąca cechą klassycznego świata, ziściła się u Greków we wszystkich kierunkach duchowych, więc w obyczaju, w prawie, w historyi, w polityce, w poezyi, a znalazła najwyższy wyraz swój w sztuce pięknéj (*).

Przecież o téj istocie ducha greckiego i o znaczeniu sztuki klassycznéj mówiliśmy już tyle razy w innych książkach moich a nawet tak często w téj *Podróży* naszéj, iż się tutaj wstrzymamy od wszelkiéj dalszéj charakterystyki w téj mierze (**).

Przypominamy jedynie, że owa harmonia ducha a materyi, idealności a ciała wyjawia się *w architekturze* greckiéj, zestrojem cudownym czynników estetycznych, więc duchowych z warunkami konstrukcyi a techniki, jako wyobrazicielki materyi. Pierwiastki stanowiące przeto piękność architektoniczną są zarazem skutkiem potrzeby i względów materyalnych.

Podobnie też i rzeźba, a może ona jeszcze dzielniéj i naoczniéj niż architektura uwydatnia ową harmonią i równoważenie się idei wewnętrznéj, owéj treści duchowéj z formą zewnętrzną i pojawem zmysłowym. Jakoż w skulpturze greckiéj ten zestrój jest tak ścisły i doskonały, iż cała treść ducha wyraża się we formie, a nawzajem cała forma przepromieniona jest treścią wewnętrzną duchową.

Jednak ta epoka najwyższego górowania ducha greckiego i jego piękności rozdziela się *na dwa okresy*. Jakoż w ciągu jéj trwania przypada owa nieszczęsna domowa wojna Peloponezka, w któréj republiki greckie toczą z sobą walkę na zabój. Wojna ta trwając lat dwadzieścia kilka, i silnie wpływając na usposobienie Grecyi, działała też na jéj sztukę. Tak więc inny jest styl artyzmu przed skutkami téj wojny, a inny gdy już wojna ta zrodziła nowy zwrot w obyczajach i w artyzmie. Sztukę w tym drugim okresie zowią drugim rozkwitem jéj — ona również była wysokiéj piękności, jak pierwsza, ale piękności innego znaczenia.

Okres I.

Architektura. Styl dorycki, jak już powyżéj mówiliśmy — dotychczas był przeważającym u ludów greckich doryckiego pochodze-

(*) Gdy sztuka jest najdoskonalszym wyrazem duchowego nastroju Grecyi, więc też nie pojęta dla nas liczba artystów wykwitła na jéj gruncie Brunn w końcu dzieła swojego o mistrzach greckich podał ich spis — jest ich 1,208!

(**) Tak w tomie V czyniliśmy porównania między klassycznością Grecyi i Rzymu, a między bohaterami Grecyi i Rzymu a romantycznym rycerzem średnich wieków, — str. 30 i nast.

nia, zwłaszcza w osadach zachodnich (w Sycylii, i we Wielkiéj Grecyi to jest w Italii południowéj). Styl joński nawzajem kwitł głównie na Wschodzie zwłaszcza w osadach Małéj Azyi. Teraz atoli nie tylko oba te style schodzą się w świetnych Atenach, będących pełném ogniskiem helleńskiego ducha — ale nawet sam styl dorycki w Atenach jest jakby cudném zaślubieniem obu tych tak odwrotnych architektonicznych ideałów, bo zachował swój charakter ogólny, swoją dawną męzkość, uroczystość poważną, ale znać, że go owiały tchy łagodnéj muzykalnéj Jonii. Tak ten styl dorycki teraz zakwitnął wdziękiem a niewypowiedzianym urokiem.

Cała Grecya w tym okresie szczęsnym w podniesieniu ducha po tryumfach nad azyatycką dziczą, stawia po wszystkich ziemiach świątynie na cześć i dzięki swoim bogom ratowanym.

Wspomnimy jedynie o niektórych ateńskich budowach tego okresu. Teraz powstaje świątynia Tezeusza (Thesejon) wzniesiona nieco wcześniéj, bo około r. 460 przed J. Chr. (za rządów Cymona) a będąc zachowana arcy szczęśliwie, stała się dla nas aż do obecnéj chwili cudownym, przeczystym wzorem harmonii a proporcyi.

Wrychle nastały czasy *Peryklesa*, jedyne w dziejach świata dla sztuki a piękności — a owa jasnéj chwały góra Ateńskiego grodu, owa *Akropolis*, będąca zarazem wojenną twierdzą a ogniskiem świętości narodowych, zaświeciła dziwami architektury i rzeźby.

Ze strony miasta po arcy wspaniałych a pełnych przepychu schodach marmurowych wstępowano na wysokość góry Akropolis — tam na wierzchu na samym terasie hardo stanęły owe Propyleje będące zarazem wchodem wspaniałym a zarazem bramą obronną. Facyata Propylejów ubrana w kolumny i w szczyt łagodny miała wejrzenie jakby frontu świątyni. Po obu bokach tego cudnego budynku wznosiły się niby skrzydła budynku, dwie mniejsze świątynie (in antis ob. T. VI, str. 177). W jednéj podziwiano malowanie wielkiego *Polygnota*, a druga poświęcona była bogini zwycięztwa bezskrzydłéj (Nike-Apteros). Mistrzem i budownikiem Propylejów był Mnesykles, który je zbudował około r. 437 przed J. Chr.

Wyszedłszy z téj okazałéj, cudnie pięknéj budowy, ujrzałeś w pewnéj odległości samą świątynię partenońską, poświęconą dziewiczéj Palladzie-Ateńskiéj a zbudowaną nieco wcześniéj od Propylejów. Wykonali ją, jak już wiemy, pod sterem Fidiasa, mistrzowie Iktinos i Kalikrates (T. VI, str. 143). Parthenon, choć dziś smętna ruina, jeszcze unosi rozkoszą i zachwyca cudem swoich proporcyj.

Gdy atoli okres ten tak świetnie promieniał architekturą, cóż dopiéro działo się ze rzeźbą, która przecież jest sztuką wybraną a właściwą Grecyi.

Kalamis (około 450 przed J. Chr.) jest skulptorem zapowiadającym najwyższe południe sztuki, bo się stał jakby przejściem z epoki poprzedniéj do obecnego, tak pełnego chwały okresu. Kalamis nie tylko odznaczał się gruntowném znawstwem proporcyi i anatomii,

ale równie z mistrzowska wykonał dzieła swoje z marmuru i ze śpiżu, ze złota i kości słoniowéj, a tworzył równie znakomicie postacie ludzkie, jak ciała zwierzęce. Obok niego występuje znakomitym talentem *Pythagoras*, przedstawiający bohaterów, atletów i formy zwierząt i t. d.

Ale po nad wszystkich poprzedników swoich wzniósł się *Myron*, a wyżéj jeszcze *Fidias* i *Polykletos*.

Najstarszy z nich Myron używa przeważnie śpiżu za wątek swój, a jest arcymistrzem w przedstawieniu natury, a zwłaszcza umie chwytać przyrodę w sytuacyach chwilowych, przelotnych. Tym trybem ujęte posągi jego nie tylko okazują ruchy rąk, nóg i t. d., ale nawet wzburzenie całego wewnętrznego organizmu (płuc, serca i t. d.). Odwołujemy się w téj mierze do uwag naszych wyrzeczonych w obec jego Discobola fig. 135 (T. VI, str. 117).

Uczniami Myrona byli *Lykios*, syn jego, i *Stypax* — i *Kresilas*, twórca sławnéj Kapitolińskiéj amazonki.

Najwyższym atoli przyczołem téj epoki i całéj sztuki greckiéj jest *Fidias* (urodzony w Atenach około r. 500 przed J. Chr.), który pojmując świat i wszechrzeczy na olbrzymią, ogromną stopę, połączył ściśle jak już nikt więcéj idee nieskończone ze światem zmysłowym, a wysokości Olimpu ze ziemskim żywotem. Lecz choć Fidias jest największym rzeźbiarzem wszystkich czasów, nie będziemy się tu rozwodzić nad właściwością geniuszu jego, gdyż takowa była już przedmiotem obszerniejszych uwag naszych, zwłaszcza gdyśmy się powyżéj rozpatrywali w Jowiszu z Otricoli (fig. 133, T. VI, st. 111 i str. 98), w Jowiszu Verospi (fig. 134, T. VI, str. 112) i w odlewach rzeźb Parthenonu (fig. 144 i 145, str. 146 i nast.). Dodajmy tutaj, iż jak Fidias w Jowiszu Olimpijskim (wykonanym z kości słoniowéj i ze złota) stworzył ideał ojca bogów, tak również jest twórcą ideału Pallady. Nie wspominając już o innych posągach Minerwy jego dłuta, przywodzę tylko dwie, jedna jest *Promachos* walcząca za wolność Aten; była ona posągiem 60 stóp wysokim a stała na Akropolis, druga jego Minerwa złożona z kości słoniowéj i ze złota wznosiła się w samym Parthenonie, który właśnie dla niéj był wybudowany. Pamiętamy jako *Dioskury* na *Monte Cavallo* miały być wykonane wedle pierwowzoru Fidiasa — (T. VI, str. 163 i nast.).

W téj epoce kwitnie jeszcze *Kalimachos*, wynalazca kapitelu korynckiego (*Listy z Krakowa* T. II, str. 7) i *Demetrios*.

Polykletos współczesny Fidiasa tworzył w duchu zupełnie różnym od niego, bo stanął na czele szkoły zupełnie różnéj od attyckiéj.

Jakoż Polyklet urodzony na Peloponezie w Sycyonie, założył

(*) W powyżéj wspomnianéj książce o współczesnym rozwoju Filozofii i Sztuki greckiej, obszernie przedstawimy Fidiasa i wiek jego. (Zob. przypis do str. 140. — St.)

w Argos (na Peloponezie) szkołę, która jako wyraz doryzmu była wręcz odwrotną owéj szkole ateńskiéj. Bo lubo prawda, że Polykletos stworzył ideał Hermesa (Merkuryusza), a nawet ideał Junony (Hery) matki bogów, jednak jego fantazya kochała się przeważnie w piękności ludzkiéj, ziemskiéj (T. IV, str. 168 i nast. T. VI, str. 158).

W kolosalnéj głowie Junony Ludovisi fig. 148, (T. VI, str. 159) oglądaliśmy odblask téj jego sławnéj Hery; we Florencyi widzieliśmy Junonę przypominającą pomysł Polykleta, ale z rzymska przerobiony. W Watykańskim belwederze przechowany jest Hermes, zwany niegdyś Antinousem Belwederskim fig. 136 (str. 119) a będący jak wiemy, jakby ubóstwieniem postaci ludzkiéj, rozwiniętéj gimnastyką (palestrą). Przypominam téż, jak ten wielki mistrz przedstawił naprzód Doryphora, który był uwidomieniem (kanonem) najdoskonalszych proporcyj ludzkich w młodzieńcu dzielnego, męzkiego hartu; a późniéj stworzył — postać Diadumenosa fig. 147 (T. VI, str. 157) młodzieńca miększych form, ale przecież dalekich od zniewieściałości.

Okazuje się tedy pewna wspólność między twórczą fantazyą Polykleta i Myrona. Jednak z drugiéj strony rozdziela ich znaczna różnica. Bo gdy mistrzowstwo Myrona zasadza się na uchwyceniu form ciała w ich przelotnych chwilach, gdy jest-li naturalizmem bystrym, mistrzowskim; Polyklet przedstawia nam najczęściéj swoje figury w sytuacyi spokojnéj, rozwijając całą cudowną piękność organiczną człowieka, ale jak się rzekło, wyrobioną, uzacnioną ćwiczeniem gimnastyczném. Ośmieliłbym się atoli wyrzec, iż znów obaj ci mistrze z jednéj strony, a Fidias z drugiéj wyrażają wspólny charakter swojéj epoki. Mniemam albowiem jak idea ogólna, będąca cechą téj epoki, wyraża się u Fidiasa w postaciach i obliczach bogów, jako potęg ogólnych nieskończonych, tak znów u Myrona i Polykleta ta idea wyjawia się w istocie cielesnéj człowieka ogólnie ujętéj. Jakoż fantazya twórcza obu tych mistrzów daleką jest od wyrażenia wszelkiego indywidualizmu, jednostkowego, daleką od wszelkiego niby portretowania.

Za czasów Polykleta odznacza się *Naukydes* twórca diskobola, którego widzieliśmy w Watykanie (T. VI, str. 117); w Watykanie i w Kapitolu przechowują Amazonki, które zwykle Polykletowi przypisują (*).

(*) Następujące miasta szczycą się zabytkami rzeźby téj epoki:

Londyn. Tu przechowuje się wielka ilość rzeźb Parthenońskich (T. VI, str. 143). Podobnież część rzeźb z fryzu świątniczki Nike-Apteros i skulptury z fryzu świątyni Bassae z pod Figalii.

Paryż. Pallas z Velletri jest zaiste najcudniejszym posągiem téj niebianki, a zapewne dokonany w stylu Minerwy, dziewicy Fidiasa.

Amazonka ranna — naśladowanie dzieła Kreisilasa, ucznia Myrona.

Okres II.

Ten okres zajmuje sobą czas od 400 do 300 przed Chr.

Wojna Peloponezka, owa nieszczęsna wojna domowa, którą wiodły między sobą przeliczne republiki, rozbiła jedność Grecyi, roztrąciła ogólną jéj ideę. Ogół rozjednostkował się w sobie. A jak każda z ówczesnych republik greckich zaczęła się uważać za całostkę osobną, mniéj dbając o całą Grecyą jako ogół, tak każdy człowiek miał siebie za jednostkę indywidualną i tracił poczucie obywatelskie, wiążące go z ogółem swojéj republiki. Tak rozwinęło się znaczenie wewnętrznéj własnéj osobistéj treści. Ten charakter odbija się téż w dziełach artyzmu tego drugiego okresu. Teraz bogi jako potęgi powszechne, wspólne całéj Grecyi nie są więcéj przeważnym przedmiotem dla sztuki; teraz zadaniem mistrza jest uwidomienie we wszystkich tonach owéj misternéj muzyki wewnętrznéj serca, a patetyczności poruszającéj duszę człowieka.

Prawda, że mimo tego nastroju artyzmu i w téj epoce stwarzano nowe ideały bogów, będących przedstawcami ogólnych idei — ale tworzenie takowe nie jest bynajmniéj już charakterem przeważnym tego okresu; a co więcéj — baczmy, iż nawet postacie bogów, utworzone w tym czasie, same są wyjawieniem uczuć ludzkich, indywidualnych (np. Venus, Apollo, i t. d.). Naczelnemi mistrzami tego nastroju sztuki jest *Skopas* i *Praxyteles*. Obaj ci mistrze mimo cechy różnéj swojéj stanęli na wspólném tle swojego czasu.

Skopas (kwitnie już około roku 394). Uczucia głębokie, namiętności, patetyczność, poruszenia umysłu, będące jak się rzekło znamieniem niniejszego okresu, wyrażają się u tego mistrza sposobem jemu właściwym, bo idealnie, — ogólnie, to jest tym trybem, iż jego postacie i oblicza nie mają jeszcze cechy indywidualnéj ściśle wydatnéj (są dalekie niby od portretu). A nadto w postaciach Skopasa najczęściéj żyje pathos, uczucie trwalsze, będące jakby ich tłem przyrodzoném, nie przemijającém. I dla tego téż Skopas przedstawia pojawiające się wśród ludzi moce nadziemskie, nadludzkie. Z powodu tego charakteru Skopasa, raczéj jemu a nie Praxitelesowi przypisują gruppę Niobidów — fig. 52, 53 (T. III od str. 162 i nast.).

Ułomki metopów ze świątyni Jowisza w Olimpii.
Płaskorzeźba, na któréj Amphion, Antiopa i Zethus.
Tablica z fryzu Parthenońskiego.
Głowa z gruppy szczytowéj Partheonu.
Powtórzenie Merkuryusza Belwederskiego.
W Monachium przechowuje się popiersie kolosalne Pallady, podobne do Pallady z Velletri.
Drezno chlubi się Palladą kolosalną (z pałacu Chigi), która jak się zdaje wykonaną została w duchu Fidiasa.

Ta cecha Skopasa występuje téż dobitnie w zabytkach wedle pierwowzorów, lub w duchu jego wykonanych. Przypominamy Nereidę Florenckich zbiorów, ową piękną uroczą niewiastę, któréj uśmiech wdzięczny oblatują jakieś tęsknoty, pełne grozy a uroczystéj powagi (T. III, str. 171). W Watykanie widzieliśmy Ariadnę miotaną przez sen niespokojném przeczuciem, a złowrogiém marzeniem (T. V, str. 114). — We villi Ludovisi opisaliśmy Marsa, nieużytego boga wojny, tonącego w tęsknéj miłosnéj zadumie (T. VI, str. 159). — W Watykanie zachwyca nas Apollo wykonany, jak się zdaje również wedle pierwowzoru Skopasa. Opływa go jakby niewieścia, długa, bogata falująca się szata — a bóg poezyi, muzyki w zachwycie wieszczym uderza w struny.

Najcelniejszym współpracownikiem Skopasa jest *Leochares*, mistrz owéj cudownéj watykańskiéj gruppy Ganimeda i Jowiszowego orła. Wiemy jako to dzieło znaczy śmierć młodzieniaszka a przypominamy, jako na twarzy jego i całéj postaci wyraża się słodycz, żal i głębokie rozrzewnienie (T. VI str. 115).

Drugim głównym przedstawcą tego okresu jest *Praxiteles*, może o 40 lat młodszy od Skopasa (kwitnie między rokiem 360 a 340 przed Chr.). Mistrz ten lubo jest również wieszczem serca i uczuć głębokich, przecież jest różny od Skopasa. Jakoż ma to właściwego sobie, iż jego postacie są mniéj idealne, mniéj ogólne, a raczéj wyrażają indywidualizm, bo cechę wskróś osobniczą, którą właśnie każdy człowiek różni się od wszystkich innych. Dopiéro na takiéj postaci indywidualności pełnéj, Praxiteles, jakby na tle, wyjawia grę uczuć trybem, jakim one właśnie wystąpić musiały, w takowéj a nie innéj indywidualności. Uważmy, że ta jednostkowość była u Praxitela uwydatnioną do tego stopnia, iż bywała ujętą nie tylko w różnych indywidualnościach, ale nawet w ich chwilowych w przemijających, więc jednostkowych sytuacyach (*).

Ale pamiętajmy, że postacie Praxitelesa mimo prawdy swojéj tchną jeszcze cudowną pięknością, niezrównanym wdziękiem ciała i duszy, a idealnością prawie nadziemską. Łatwo zgadnąćby można, że z takowém artystyczném usposobieniem Paxiteles stał się twórcą ideału Afrodyty, bogini miłości, owéj niebianki, co jest właśnie mistrzynią téj magicznéj potęgi serca, co śpiewa w piersiach ludzkich tak przeróżnemi tony. Afrodyty Praxitela nie tylko promienią cudnością formy ciała, ale są wyrazem duszy, która tętni w całém ich ułożeniu, w postawie i obliczu. Najcudniejsze jego Afrodyty były owa bezszatna w Knidos (w Azyi Mniejszéj) a druga na wyspie

---

(*) Co do tych charakterystyk Skopasa i Praxitelesa i późniejszéj Lysippa ob. i porównaj obszerne i głębokie rozprawy *Brunna*, Geschichte der griechischen Künstler 1850 i *Overbecka*, Geschichte der griechischen Plastik 1858. — Overbeck najczęściéj się zgadza z bystremi pomysłami Brunna, które bywają wsparte głęboką erudycyą.

Koos, draperyą odziana. Świat dziś nam obecny stał się dziedzicem licznego szeregu posągów Afrodyty, które to mniéj, to więcéj są odgłosem Praxitelesowych niebianek zwłaszcza Knidyjskiéj. Rzekłbym że każda z nich objawia inny ton, inny nastrój miłości, inny jego objaw, inny obraz tego ciągle zmieniającego się kalejdoskopu serca. Przypominamy Venus Medycejską, wykonaną przez *Kleomenesa*, ale dopiéro za czasów rzymskich, fig. 54 (T. III, str, 174), może ona najwięcéj odstępuje od Knidyjskiéj — wierniejszém jéj naśladowaniem jest Kapitolińska Venus (T. VI, str. 137 i nast.), a więcéj jeszcze Venus na Watykańskiéj sali „Krzyża Greckiego“ (suknia blaszana! T. VI, str, 127). Przywodzę jeszcze ową rzewną, tkliwą, a pełną wzniosłego majestatu Venus z Kapuy widzianą w Neapolu (T. IV, str. 116) i znów ową w Watykanie na pół klęczącą na pół siedzącą (Venus accroupie T. VI, str. 127). Przypominamy cudnie pięknego Watykańskiego Amora (torso) tonącego w smętnéj, rzewnéj zadumie (T. VI, str. 113), z którym wiąże się owa wdzięczna anegdota z Phryną. Ten sam amor zachowany w całości znajduje się w Neapolu (T. IV, str. 150). Podobnież Praxiteles tworzy w tym sobie właściwym duchu Apollina; takim jest Apollo Sauroktonos w Watykanie (T. VI, str. 112) i ów młody Apollino w Trybunie Florenckiéj, fig. 55 (T. III, str. 176). Stylem Praxitela tchnie również ów zadumany, rzewny Faun Kapitoliński (T. VI, str. 131). A być może, jako owa prześliczna figlarna gruppa Bachusa, pacholęcia siedzącego na barkach Fauna, którą widzieliśmy w Neapolu, zrodziła się z jego szkoły (T. IV, str. 117). Zdaje się, że w duchu Praxitela utworzona jest owa gruppa watykańska Fauna wyciągającego pijanemu satyrowi drzazgę ze stopy (T. VI, str. 116) i torso Psychy i torso Bachusa przechowany w Neapolu (T. IV, str. 151).

Nie ma prawie wątpliwości, iż uczeń Praxitelesa *Kefisodotos* jest mistrzem owéj znanéj czytelnikowi florenckiéj gruppy zapaśników, fig. 56 (T. III, str. 177).

Ta szkoła attycka zwłaszcza ku końcowi tego okresu celowała w portretowaniu, ale uzacniając, idealizując indywidualności. Być tedy bardzo może, iż ta cudnie piękna postać w Neapolu zwana Aristidesem fig. 76 (T. IV, str. 117) i posąg jemu wielce podobny Sophoklesa w Lateranie (T. VI, str. 148) należy właśnie do tego czasu.

Trzeci wielki mistrz tego okresu jest *Lysippus* — on żyje na schyłku już jego — a nawet sięga w epokę następną, bo w czwartą, jakoż jest czynnym jeszcze w 316 r. przed Ch. więc jeszcze w siedem lat po śmierci Aleksandra W-go.

Lysippus, będąc mistrzem szkoły Peloponezkiéj (Argiwsko-Sycyońskiéj) wręcz odwrotnéj szkole attyckiéj — jest więc następcą Polykleta i podobnież jak ten mistrz tworzy swoje dzieła ze śpiżu. Co do charakterystyki jego stylu wystarczy, jeżeli przypomnimy

jego stosunek do Polykleta. Polyklet wykonał Doryphora, będącego kanonem, bo uwidomieniem, uosobieniem proporcyj ludzkich; otóż i Lysippus stworzył wzór proporcyi, ale inny, bo twierdził, iż Polyklet uwidomił w kanonie człowieka jakim bywa, on zaś przedstawia postać ludzką, jaką być winna (T. VI, str. 128). Jego posągi są smuklejsze, wdzięczniejsze, lżejsze. Wyrazem jego ideału jest znany nam Apoksyomenos fig. 139 (T. VI, str. 128).

Lysippus tworzy w duchu naturalistycznym swojéj szkoły Argiwskiéj, i dla tego właśnie jest on wielkim mistrzem w przedstawieniu kształtów zwierzęcych (konie, lwy, polowania). Lubo atoli nie stwarza rzewnych ideałów niebian, przecież odznacza się właściwemi sobie cechami. Jego figury nie tylko, jak się rzekło, tchną lekkością wdzięczną, a elegancyą naturalną, lecz popisują się jeszcze szczegółami, zwłaszcza włosami wyrobionemi misternie. Nadto jego posągi odznaczają się indywidualnością uchwyconą okiem bystrém, zgadującém. Ztąd Lysippus był wielkim portrecistą. Wiadomo nam, że ten bohater młody jednemu tylko Lysippowi rzeźbić się pozwolił. Ale krytyka zarzuca mistrzowi temu brak owéj indywidualnéj duchowości, którą podziwialiśmy w postaciach utworzonych przez Praxitela. Wytykają mu jeszcze zbytnie ubieganie się za efektem. Otóż ta chęć uderzania podziwem sprawiła, iż Lysippus chętnie tworzy posągi niezmierne, kolosalne i znów gruppy z wielu figur złożone np. jego gruppa wojowników poległych nad Granikiem, składająca się z 26 figur konnych a 9 pieszych (*).

Obok Lysippa kwitnie starszy od niego *Euphranor*, który tworzy również w stylu szkoły Peloponezkiéj (Argiwsko-Sycyońskiéj) — a jego wątkiem jest śpiż i marmur.

Liczny poczet uczniów rozwinął się ze szkoły Lysippa. We Florencyi wobec głowy Aleksandra umierającego fig. 57 (T. III, str. 187 i nast. przyp.) wspomniałem, jako jeden z uczniów jego *Lysistratus* zdejmował maski gipsowe dla wykonania wizerunku. Wsławił się jeszcze *Daippos* i *Boethos*, który jak się zdaje jest mistrzem owego pacholęcia piastującego się z gęsią (T. IV, str. 150) — następnie odznaczyli się *Euthykrates* i inni.

Przypominamy, że do zabytków wedle Lysippa wykonanych, należy dopiéro co powyżéj wspomniana: Głowa Aleksandra umierającego, a druga w Kapitolium wyobrażająca Aleksandra jako bóstwo Słońca (Helios) (T. VI, str. 134). W Neapolu zajmowała nas konna statuetka bronzowa z Herkulanum wyobrażająca Aleksandra (T. IV, str. 173 i nast.) — Ów sławny Faun tańcujący z Pompei był

(*) W Neapolu skreśliłem treściwą charakterystykę rozwoju sztuki greckiéj, porównywając epokę Fidiasa i Polykleta z artyzmem Skopasa, Praxytela i Lysippa i znowu tych mistrzów z epoką IV, o któréj poniżéj mówić będziemy. Zob. T. IV, od strony 153 do 158.

może wykonany także wedle Lysippa (T. IV, fig. 94, lit. *d* na stronie 275, a bliższy opis T. IV, str. 170). — Wszak mówiliśmy, iż ów marmurowy Herkules farnezyjski był bez wątpienia rzeźbionym wedle śpiżowego wzoru Lysippa, fig. 78 (T. IV, str. 162) przez *Glykona* pracującego dopiéro za czasów rzymskich. Podobnie téż ów sławny na świat cały Torso belwederski zrodził się za czasów rzymskich pod dłutem *Apolloniusa* wedle motywów Lysippa (T. VI, str. 117). — Tu należy Amor na Kapitolium napinający łuk (T. VI, str. 131) — następnie ów młodzieniaszek śpiżowy wyciągający sobie cierń ze stopy (T. VI, str. 139). — Może tutaj jeszcze policzony być winien najpiękniejszy starożytny bronzowy posąg spoczywającego Merkuryusza, będący klejnotem Neapolu (T. IV, str. 167 i nast. — Marmurowy wizerunek Ezopa w Villi Albani jest z pewnością naśladowaniem pierwowzoru Lysippa albo Aristodema, który także jest przedstawcą tegoż okresu i stylu (ob. T. VI, str. 155). — W końcu przypominamy konie śpiżowe świętego Marka w Wenecyi (T. II, str. 144) (*).

Co do sztuki malowania w obu okresach téj epoki kilka lekkich wiadomostek o niektórych mistrzach wystarczy. Na wstępie do téj epoki stanął wielki Polygnotos wspomniany już powyżéj (str. 189), który choć trybem wielce prostym umiał wyrazić duszy poruszenia — on jest rejem szkoły attyckiéj. Późniéj pojawia się szkoła

(*) *Paryż* posiada bez wątpienia najcudowniejszy posąg Afrodyty, który się nam pozostał po całéj starożytności, a tym jest Venus z Melos (z Milos po nowogrecku), będąca może naśladowaniem boginki Koickiéj (Koos) Praxitela, albo jak inni miéć chcą Skopasa — w niéj widzimy uroczystość, szlachetność zlana z wysoką pięknością. W Luwrze również przechowuje się jeden z Niobidów z Pedagogiem — daléj Menada porwana szałem bachicznym, zapewne naśladowanie wzoru Skopasa. Paryż posiada jeszcze niektóre dzieła wykonane za czasów rzymskich wedle motywów i w stylu Praksitela — jako ową sławną Dianę Wersalską, która uwidamia nam jak to Praxiteles pojmował boginię łowów. Wielce godna wspomnienia jest głowa Knidyjskiéj Wenery — Venus z Arles — Venus Genitrix — Bachus — i znowu młody Bachus — Gruppa leśny Pan ze Satyrem (ob. wyżéj) — Apollo Sauroktonos — (z błędnie restaurowaném ramieniem prawém).

W Londynie złożone są ważne płaskorzeźby z tego okresu a pochodzące z dawnego Halikarnasa (dziś Budrun), a które należały do owego słynnego pomnika który kazała postawić Artemisia królowa na cześć swojego małżonka Mausoleusa (ztąd grobowiec zwał się Mausoleum). Pan Ch. Newton bieżącego właśnie roku odkrył na miejscu nowe resztki tego grobowca który tém ważniejszy, iż sam Skopas zajmował się wystawieniem jego (*).

Monachium szczyci się istném dziwem sztuki w Meduzie Rondanini — mistrz jakby cudem zdołał połączyć śmierć i życie, okropność, ohydę z pięknością form. Niektórzy krytycy odnoszą to dzieło do niniejszego czasu, więc do drugiego okresu Epoki III. — W stolicy bawarskiéj przechowuje się jeszcze ów Faun pijany Barberini.

(*) Objaśnienia w tym względzie daje dzieło *Newtona*: A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae. 2 tomy. Londyn 1862 r. — St.

jońska, która podobnie jak i jońska architektura jest miękka, łagodna a nawet nieco niewieścia. Do niéj należy *Zeuxis* którego talent głównie celował w przedstawieniu aż do złudzenia pojawów zewnętrznych mniéj atoli świecił treścią duchową; następnie wsławił się *Parrhasios*, który jak się zdaje był mistrzem w cieniach, światłach i półcieniach i t. d. *Timanthes* odznaczał się, jak się domyślać można, głębokiém ujęciem przedmiotu potrącającém widza do myślenia — wszyscy ci trzéj mistrze kwitną za czasów wojny Peloponezkiéj, zatém około 420 przed J. Chr. Obok tych szkół powstaje Sycyońska na Peloponezie. Zdaje się, że ona podobnież jak Sycyońska szkoła skulptorow zwróciła się do głębszych studyów rzeczywistéj natury. Tu należy *Eupompus* i *Pamphilos*, który uczy umiejętnie, *Aristides*, umiejący chwytać stronę moralną w człowieku; *Euphranor*, rzeźbiarz i malarz, był uczniem Aristidesa. Wszyscy tu przytoczeni malarze kwitną w przeciągu czasu między końcem wojny Peloponezkiéj a Aleksandrem W. (między 404 a 336 r. przed J. Chr.). A współczesnym Aleksandra był *Apelles*, największy malarz starożytności — i prawie jemu równający się geniuszem *Protogenes*. Do końca téj epoki należy artystka *Helena*, która będąc współczesną Aleksandra malowała bitwę pod Issus stoczoną w 333 r. przed J. Chr.; niektórzy domyślają się, że owa sławna mozaika pompejańska, Bitwa Aleksandra, jest kopią jéj obrazu.

EPOKA IV.

Od Aleksandra W-go do zburzenia Koryntu przez Rzymian.

Grecya po Aleksandrze straciła siebie, kłaniała się przemożnym zwycięzcom, często nawet szczęśliwym a niecnym awanturnikom. Ztąd architektura i w ogólności sztuka służy teraz przeważnie ludzkiéj dumie, a raczéj kocha się w przepychu nie w piękności, raczéj stawia pałace nie świątynie. Buduje całe miasta — namioty i okręty bajecznego ogromu i zbytku (*).

Co się tyczy w szczególności rzeźby, i ta epoka zrodziła dzieła nieśmiertelnego znaczenia, choć jéj ideał był wskróś inny — nowy ale niższy od poprzednich. Bo tym ideałem jest natura ludzka i spotęgowanie gwałtowne uczuć ciała i duszy, jest wstrząśnienie ducha człowieka do dna, a uchwyconego w jednéj przelotnéj chwili. —

(*) W Wenecyi (T. II, str. 58), mówiąc o Bucentaurze dożów, opisałem okręta Hierona (um. 214 przed Chr.) i drugi statek Ptolomeusza Philopatora, oba te okręty są dobitną charakterystyką téj epoki.

Charakterystyka téj epoki: T. IV, str. 156 i nast.; T. VI str. 121 i 136 i nast.). Sztuka, jak sobie przypominamy, jeszcze żyła we dwóch ogniskach, bo w Pergamie i na wyspie Rhodus.

W pierwszém powstały owe gruppy przedstawiające, jak nam wiadomo, klęski najezdniczéj galskiéj dziczy (Gall zwykle zwany gladiatorem umierającym, fig. 141. T. VI, str. 136 i gruppa Galla zabijającego żonę i siebie we Villi Ludovisi fig. 149. T. VI, str. 160). Druga zaś szkoła kwitnąca w Rhodus unieśmiertelnia się gruppą Wołu Farnezyjskiego, któréj mistrzami byli *Apollonius* i *Tauriskus* z Tralles, fig. 77 (T. IV, str. 160) i gruppą Laokoona. fig. 137 (T. VI str. 122). Wiemy już, iż Laokoon jest dziełem wspólnym trzech mistrzów, których imię było *Agesandros*, *Athanadoros* i *Polydoros* (T. VI, str. 121 i nast.). Wszakże o tych szkołach i o tych jéj dziełach i o charakterze téj epoki rozwodziliśmy się w obszernych rozprawach, do nich tedy w tym względzie odsyłam szanownego czytelnika (w Neapolu T. IV, od str. 153 do 162, w Rzymie T. VI, od str. 120 do 124, a nakoniec T. VI, str. 160 i następne). Dodajmy tylko na dopełnienie charakterystyki, jako w téj epoce sadzono się na posągi ogromnéj kolosalności (*Chares*, uczeń Lysippa tworzy ów słynny śpiżowy kolos Rhodyjski 79 stóp wysoki, policzony między siedem cudów świata). W téj epoce rzeźba celowała w portretach — przypominamy bronzowe popiersie Bereniki w muzeum neapolitańskiém fig. 79 (T. IV, str. 175). Zdaje się, że do téj epoki należą może owe dwa siedzące, a tak doskonałe watykańskie posągi Menandra i Posidippa (T. VI, str. 115) — i posąg Aristotelesa tak genialnie pojęty (T. VI, str. 160). Że w owych czasach nie brakło i dzieł będących owocem rozumowania, dowodem ów posąg cudowny Nilu w Brascio Nuovo (T. VI, str. 129). Również jest cechą charakterystyczną téj epoki, iż *Sosos* wykonał pod owe czasy z taką sztucznością niesłychaną i misternością znaną nam mozaikę, przedstawiającą posadzkę sali jadalnéj niewymiecionéj (T. VI, str. 149).

EPOKA V.

Czasy rzymskie.

Gdy nie tylko w téj *Podróży* naszéj, ale i w innych książkach często prawiłem o charakterze Rzymian i o ich sztuce, przeto tutaj jedynie treściwie o tym przedmiocie mówić będziemy (*).

(*) Pomijając krótsze rozprawki nad duchem Rzymu, rozrzucone w różnych miejscach téj Podróży, zdaje mi się, że nasze wędrówki po Pompei (w T. IV) i po zwaliskach Rzymu, zajmujące tak znaczną część niniejszego Tomu (*), wystarczyły, aby podać naszemu czytelnikowi dostateczne wyobrażenie o nastroju wewnętrznym tego ludu. W *Listach z Krakowa* poświęciłem dwa długie listy temuż przedmiotowi (List XXIII i XXIV, T. II).

(*) Tu miejsce, by wspomnieć choć pobieżnie o Etruskach (**). *Etruskowie* bynajmniéj nie stanowią ścisłego ogniwa w dziejach sztuki dawnéj, oni stanęli na uboczy jéj historycznego rozwoju, i dla tego też mało gdzie trudziłem czytelnika zabytkami, które się po nich przechowują po muzeach italskich przez nas zwiedzanych. Ztąd też wystarczy, jeżeli choć w przypisku podamy ogólne wiadomostki o tym ludzie zagadkowym, o którym nawet nie wiemy z pewnością, zkąd się wziął i kiedy zniknął z dziejów ludzkich.

Etruskowie przybyli, jak niektórzy mieć chcą, na 1380 lat przed J. Chr. do Włoch. Będąc ludem pokrewnym Grekom i prowadząc handel z Grekami Azyi

---

(*) W niniejszém wydaniu wędrówki po starożytnym Rzymie zajmują cały tom V *Podróży do Włoch.* — St.

(**) Wyniki nowszych badań nad *Etruskami* podają: *Noel Desvergers*, L'Étrurie et les Étrusques. 1863 i *Taylor*, Etruscan researches. 1874. — St.

Jak literatura, jak poezya, jak cała cywilizacya, tak i sztuka rzymska rozwinęła się głównie na tle pierwowzorów greckich. Artyzm grecki doznał atoli pod wpływem Rzymian właściwych zmian, które się zrodziły z czynników nieznanych Grekom.

Czynnikami temi są głównie następujące:

Rzymianie nie byli ludem artystycznym — sztuka nie wypływała bynajmniéj z ich usposobienia rodzinnego.

Rzymianie zostawali najprzód pod wpływem *Etrusków*, a lubo te wpływy ustąpiły późniéj cywilizacyi greckiéj, nie wyginęły atoli nigdy zupełnie.

Następnym a wielce ważnym czynnikiem rzymskiego artyzmu jest duch wskróś utylitarny i praktyczny, lecz pojmujący nawet sprawy najprozaiczniejsze na stopę olbrzymią, wzniosłą. Z tą utylitarnością a prozą łączy się wyborna konstrukcya a technika doskonała.

U Rzymian nadto zrodziły się obyczaje, zwyczaje i potrzeby podobniejsze do naszych, a nieznane wcale Grekom.

Ci panowie ludowładni odznaczali się żądzą przepychu i wspaniałości, mniéj zważającą na piękność idealną. Gdy Grecy dbali jedynie o okazałość przybytków samym bogom poświęconych, w Rzymie niesłychana zamożność ludzi prywatnych, a duma światowładnych cesarzów siliła się na budowy świeckie prawie mitycznéj wspaniałości a niepojętego dla nas ogromu. Ta zamożność, jakiéj nie było na świecie przykładu, jest, jak mniemam, jednym z głównych żywiołów rzymskiego artyzmu.

Mimo to sztuka grecka zawsze silny wpływ wywierała na artyzm Rzymian, zwłaszcza na ich rzeźbę. Dla téj przewagi greckiéj sztuki w Rzymie, nazywamy słusznie artyzm jego sztuką grecko-rzymską i uważamy go jako Epokę V sztuki klassycznéj (*).

Z tych powyżéj przypomnianych cech usposobienia rzymskiego łatwo zgadnąć, że *Architektura* była gałęzią sztuki najwięcéj odpowiednią duchowi starego Rzymu — i najwybitniejszym wyrazem jego artyzmu.

Mniejszéj i południowych Włoch, chętnie oddawali się wpływom tych zacnych pobratymców swoich. Ale z drugiéj strony Etruskowie odznaczali się rodzimém sobie usposobieniem, a wielce różném od greckiego ducha. A tę ojczystą swoją naturę rozwinęli zupełnie właściwym trybem przez stosunki handlowe z ludami Wschodu, zwłaszcza z Egipcyanami.

Etruskowie byli ludem arystokratyczno-kapłańskim, czczącym umarłych, a uważającym rodzinę za świętość religijną; przytém jednak nie pogardzali materyalną ziemską rozkoszą. Więc chętnie bawili się przemysłem i handlem, który ich bogacił i dostarczał środków dogadzających zmysłowéj ochocie. Z tego już znać, iż zmysł estetyczny, że artyzm będący synem naniebnych ideałów nie był bynajmniéj tętnem życia Etrusków, lecz że raczéj utylitarność i doskonała staranna technika stała się cechą ich sztuki. Wszak ten talent techniczny Etrusków stał stał się powodem, że ich uważają za wynalazców sztuki budowania właściwych sklepień. A obaczymy, że ta umiejętność, stawszy się czynnikiem architektury Rzymian, nadała jéj charakter tak właściwy i była pomocą a środkiem do wykonania dzieł arcyolbrzymiego ogromu.

Cloaca Maxima w Rzymie jest dziełem Etrusków godném najwyższego podziwu a zarazem najdawniejszym przykładem budowy sklepionej (T. V, str. 45, 52, 190). Etruskowie budowali podobnie Mamertyńskie więzienia, w których kondygnacya wyższa odznacza się już zupełném właściwém sklepieniem, dolna przeciwnie należy do najstarszych konstrukcyj, bo pokryta tym trybem, iż kamienie ułożone są na sobie tak, iż im wyższa jest warstwa, tém daléj występuje ku wnętrzu (T. V, str. 51 przyp. 122 i następne).

Brak atoli poczucia piękności właściwy Etruskom już okazuje się w budowie ich świątnic, które opisałem w Rzymie, skreślając obraz pierwotnéj świątyni Jowisza Kapitolińskiego (T. VI, str. 68 i następ.). Przypominam tu zlekka charakter etruskiego przybytku. Rzut poziomy jest prostokątem prawie kwadratowym. Ten podzielony w poprzek na dwie połowy, z których pierwsza zajęta była przez przysionek spoczywający na kolumnach. Na drugiéj połowie wznosi się cella (właściwa świątynia), którą znowu zwykle rozdzielano ale już wzdłuż na trzy celle, z których każda obejmowała posąg właściwego bóstwa. Szczyt świątyni wysoki, ciężki — kolumny cienkie o kapitelach wiotkich a szeroko rozstawione nadawały téj budowie wejrzenie niemiłe, nie harmonijne. Zdaje się téż, iż lud ten miał raczéj trwałość budynków niż ich piękność na celu. Wszak starzy pisarze donoszą, że nawet prywatne domostwa miewały wejrzenie twierdz obronnych.

Z pomników architektury zostały nam po Etruskach grobowce różnego rodzaju. Na rozmaitość ich wpłynęła niepomału, jak się zdaje, właściwość samego gruntu. Jakoż to sypali mogiły od spodu obwiedzione murem, to murowali ostrokręgi kamienne. Przypominamy w téj mierze grobowiec Kuryacyuszów i Horacyuszów, fig. 107, (T. V. str. 21) i podany nam przez Pliniusza fantastyczny grobowiec Porsenny (T. V, str. 22). Inne grobowce są podziemne, inne wykute w skale ze zewnętrzną facyatą przypominającą wejście do grobów lub świątnic egipskich. Te grobowce choć w skale wykute przedstawiają wewnątrz komory udające budowanie drewniane (np. wrzekome powały, belki, krokwy). W takowych komorach na łożu kamiennem, podniesioném spoczywał nieboszczyk, a w koło ścian komory mieszczono sprzęty, naczynia i t. d.

W plastyce Etruskowie wyrabiają dzieła głównie z gliny palonéj i ze śpiżu, a umieją téż wykuwać takowe młotem z blachy (jest to sztuka zwana: *toreutiką*). Wszak sztuka odlewania rzeźb ze śpiżu była tak powszechną u nich, że w samém jedném mieście Volsinii liczono dwa tysiące śpiżowych posągów zdobiących świąty-

Z tego powodu powiedzmy najprzód słów kilka o właściwości rzymskiéj architektury i następnie przypomnimy sobie najważniejsze rodzaje budynków rzymskich, przytaczając opisy nasze rozsypane po różnych miejscach naszéj *Podróży*.

Uwagi nad stylem rzymskiéj architektury.

W późniejszych czasach styl dorycki zdawał się panom świata za prosty, a joński może za wdzięczny, za lekki. Nie rozumiejąc cichéj powagi doryckiego porządku a spokojnego majestatu jego, spaczyli jego formy i wymiary, zmieniając go na blady, wiotki porządek *Toskański*. Kolumny toskańskie niby smuklejsze stają na stopie (basis) nieznanéj w doryzmie, a nadto unoszą na sobie kapitel, który późniéj stał się wprost zwietrzałą głowicą dorycką.

Jeszcze za czasów Augusta, gdy Rzym odbywa najpiękniejszy okres sztuki swojéj, mistrze-budowniki jego kochają się w kolumnie i głowicy korynckiéj. Atoli już za *Flaviuszów* pojawia się tak ciężki, choć bogaty, znany już nam kapitel rzymski (kompozyt) fig. 113 (T. V. str. 143) (*).

Jednak najważniejszym czynnikiem nadającym cechę właściwą architekturze rzymskiéj jest sztuka sklepienia (arkada, kopuła, ćwierć kuli pokrywająca, niże i t. d.). Ona to zrodziła swobodę

---

nie! Jednak z pełnéj rzeźby mało dochowało się zabytków. Przypominamy „mówcę“ we Florencyi i potwór Chimaerę (T. III, str. 191); w pałacu konserwatorów w Rzymie oglądaliśmy ową Wilczycę będącą godłem staréj Romy (T. VI, str. 138). — W Muzeum Etruskiém w Watykanie przechowuje się posąg Marsa, w naturalnéj wielkości, a pełen ruchu i swobody — odznacza się więc przymiotem rzadkim w dziełach Etrusków, bo ich figury malowane i rzeźbione chybiają zwykle w rysunku a najczęściéj bywają wypaczane, niekiedy nawet jakby bezkostne a podobne do wyrobów azyatyckiego artyzmu.

Malowania ich w komorach grobowych są najczęściéj niby sylwety napuszczane żywemi kolorami — a skomponowane trybem jakby płaskorzeźby. Przedstawiają one sceny z obyczaju domowego lub skonu i zagrobowego żywota.

Z właściwym artyzmem w blizkim związku są różne sprzęty Etrusków. Tak zajmujące są skrzynie czworograniaste, służące na przechowanie popiołów po zmarłych — na nich często widać płaskorzeźby będące w związku z nieboszczykiem. Daléj puzderko na klejnoty — zwierciadła okrągłe strojne we figury i gruppy rylcem wykonane. — Urny i naczynia w wielkiéj liczbie przeszły po nich dziedzictwem do nowożytnych czasów. Chciejmy atoli baczyć, że urny zwykle etruskiemi zwane, bywają raczéj wyrobem greckim pochodzącym zwłaszcza z wielkiéj Grecyi (z południowych Włoch). — Mianowicie wyborniejsze urny, wazy albo wprost wyszły z greckich pracowni, albo są naśladowaniem naczyń greckich przez robotników etruskich. — Wielce ciekawe Muzeum Etruskie w Watykanie wśród innych arcy ważnych zabytków sztuki posiada wyroby złotnicze znalezione w grobach etruskich, a wzbudzające swoją misterną robotą najwyższe podziwienie nasze.

(*) Kompozyt ten występuje już wprawdzie w łuku tak zwanym Druza, ale to nazwanie jest błędne; pierwszym z pewnością znanym przykładem jest kompozyt na łuku Tytusa, fig. 113, wyżéj przytoczonym. (T. V, str. 144).

dotychczas nieznaną w dziejach budownictwa. Teraz przestrzenie architektoniczne, mające być pokryte, mogły być utworzone olbrzymim wymiarem, bo mistrza-budownika już nie wiązały względy na wątek przyrodzony (np. na długość naturalną belek kamiennych). Sztuka budowania sklepień, arkad również podała możność dokonania dzieł utylitarnych na stopę ogromną (np. akwedukty, viadukty, mosty i t. d. T. V, str. 237 przyp.).

Gdy jednak Rzymianie chętnie uznawali piękność kolumny greckiéj, więc w budowach swoich pragnęli połączyć system kolumn ze sklepieniem. Tak atoli właśnie zrodziła się sprzeczność w ich architekturze. Bo kolumna z istoty swojéj tak konstrukcyjnéj, jak i estetycznéj winna dźwigać strop płaski i belkowanie biegnące w linii prostéj a równoległe do poziomu. Gdzie zaś znajduje się sklepienie lub arkada, tam już nie ma miejsca belkowanie. Wszak nawet kolumna jest za słabą, by dźwigać sklepienia i winna ustąpić filarowi. Tym trybem kolumna zamieniła się w Rzymie jedynie na komparsę i na nic nie dźwigającą ozdobę, nie mającą więc żadnego związku z konstrukcyą. Zatém też poszło, iż belkowanie stało się również takową czczą ornamentyką. Architekci rzymscy pragnąc, aby takowe kolumny choć pozornie miały znaczenie siły dźwigającéj, wymyślali architrawy i belkowania tam, gdzie ich nawet być nie mogło — dla miłości tych kolumn stojących przy ścianie, owe wrzekome belkowanie to biegło wzdłuż ściany, to znowu występowało, by pokryć sobą kapitele kolumn. Często kolumny przypierały do filarów podpierających arkady, i nosiły belkowanie pozornie ciągnące powyżéj tych arkad (*). Często też kolumny stawszy się li ozdobą, mieściły się gruppami przy sobie. Zrozumiemy więc, iż kolumny traciły znaczenie pierwotne swoje i przestały być rzeczywistemi podporami.

Wiemy już, iż Rzymianie lubili stawiać przysionki, nie łącząc ich organicznie z budynkami (np. w Panteonie). Ten ich smak zrodził nowe sprzeczności. Jakoż takowe przysionki były bardzo wysokie, wymagały podobnie wysokich kolumn, a takowa znowu wysokość kolumn żądała także znacznéj ich grubości. Z téj ogromnéj grubości wynikała z kolei potrzeba dalszego od siebie oddalenia tych kolumn; ale takowe ich dalsze rozstawienie potrzebowało bardzo długich belek kamiennych, mających je łączyć od góry. Lecz gdy takich belek rzadko dostarcza natura — więc Rzymianie używali niższych kolumn, osadzali takowe na wysokiém podnożu, gdy atoli i to nie wystarczało, wznosili od góry nad belkowaniem jeszcze attykę. Attyka, będąca więc wynalazkiem rzymskim, nie wypływa bynajmniéj logicznie z konstrukcyi, jest architekturą dekoracyjną, pozorną, murowaną oponą. Zwykle attyka jest ścianą wysokości pół piętra a ozdobioną w pilastrach balustradą lub posągami (*). Zrozumiemy, że ściany zwłaszcza wewnętrzne ożywione będąc łamiącém się belkowaniem, gruppami kolumn, niżami i t. d. — sklepieniem krzyżowém, kopułami i t. d. sprawiły, że budownictwo rzymskie przybrało charakter wskróś malowniczy — a mniéj architektoniczny.

(*) Arkady a między niemi umieszczone kolumny widzimy na Kolosseum fig. 115 (T. V, str. 146); podobnie w nowoczesnéj architekturze często bardzo spotykaliśmy toż samo połączenie arkad i filarów i do nich przylegających kolumn, przytaczam jeden tylko przykład zamiast wielu innych, bo bibliotekę Ś-go Marka w Wenecyi, dzieło J. Sansovino (T. I, fig. 2, str. 137) i t. p. Wszak prawie wszystkie nasze kościoły, od XVI wieku począwszy, okazują nam wszystkie właściwości architektury rzymskiéj dopiéro co powyżéj wspomniane.

Pomijając już inne słabe strony architektury rzymskiéj pod względem artyzmu, przypominamy, cośmy rzekli o widoku ogólnym, jaki zapewne niegdyś nastręczały budowania starożytnego Rzymu np. świątynie, bazyliki, curie i t. d. stojące niegdyś przy Forum Romanum (T. V, str. 113 i nast.).

Teraz, mając odbyć pogląd na najważniejsze rodzaje budynków rzymskich, obaczmy najprzód, czém była rzymska *świątynia*. Tłómaczenia nasze nie mało nam skrócą drzeworyty pompejańskie i dopiéro co powyżéj umieszczona fig. 157 (T. VI, str. 178), podająca nam prawidłowy plan, niby ogólny typ rzymskiéj świątyni.

Przypominamy świątynię Jowisza w Pompei. Jéj rzut poziomy objęty jest w planie pompejańskiego forum fig. 84. (T. IV, str. 225) a oznaczony przez A, jéj przysionek przez 1, a jéj cella przez 2; nadto fig. 85 (T. IV, str. 227) przedstawiała nam ten przybytek z boku widziany, a fig. 86 (T. IV, str. 228) jéj przekrój podłużny. Chciejmy się jeszcze przypatrzyć widokowi świątyni Pompejańskiéj Fortuny fig. 89. (T. IV, str. 250) i ruinom przybytku Romulusa w Pompei fig. 87 (T. IV, str. 234). Wszak opisy nasze tych pomników w Pompei dostatecznie nam rzecz wyjaśniły. Z nich poznaliśmy, jak wielce świątynia rzymska różniła się od greckiéj. Jakoż świątynia rzymska ma dodany sobie zwykle tylko jeden przysionek, który znajduje się ze strony wstępu, a najczęściéj opiera się nie tylko z przodu swojego, ale i z boków na kolumnach. Ten przysionek atoli, lubo jest pochodzenia etruskiego, nie był już tak głęboki, jak u przybytków etruskich. Świątynia rzymska stała na wysokiém podwyższeniu, do którego atoli tylko z jednéj strony, to jest od strony tegoż przysionku, wstępowały schody. Gdy to podwyższenie było zarazem podmurowaniem i celli przysionku, i gdy bywało prze-

(*) Taką attykę widzimy na bramach tryumfalnych, np. na bramie tryumfalnéj Septimiusa Sewera T. V, fig. 111 str. 93. — Podobnie facyaty nowoczesnych świątyń bardzo często opatrzone są w attyki, np. facyata kościoła Ś-go Piotra, T. VI, fig. 118, str. 23; widujemy je prawie zawsze w kamienicach miejskich obecnie stawionych.

dłużone po obu bokach schodów, więc łączyło w jedną całość wszystkie te trzy części budynku, bo celle, przysionek i schody. Często przysionek takowy pysznił się kilku rzędami kolumn. Świątynia nie miewała okien. Niekiedy atoli do jéj boków zewnętrznych przypierały półkolumny, a tak tworzył się Pseudodipteros (np. Fortuna Virilis w Rzymie, T. V, str. 181). Przecież krom tych przybytków ściśle rzymskiego stylu, Rzymianie budowali niekiedy swoje świątnice z grecka, bo otaczali takowe ze wszystkich czterech stron kolumnadą i stawiając również ze wszystkich czterech stron schody. Oprócz powyżéj wymienionych dwóch świątyń pompejańskich opisaliśmy w Rzymie świątnice, stojące przy Forum Romanum zwłaszcza dziś jeszcze istniejące Antonina i Faustyny (T. V, str. 117) i resztki świątyni *M. Aureliusa* (urząd celny) (T. V, str. 28 i 252), świątynia *Wenery* i *Romy* skomponowana przez *Hadryana* (T. V, str. 139), *Deus Rediculus* (T. V, str. 246). Wiemy też z naszych wędrówek, że Rzymianie niekiedy tworzyli świątynie okrągłe, taką jest świątynia *Penatów*, *Vesty*, *Minerwy Medyki* (T. V, str. 234), a zwłaszcza *Pantheon* fig. 115 i 117 (T. V, ob. str. od 200 do 215).

Fora. — Jedne z nich były *obywatelskie* (civilia), przeznaczone do zebrania się obywateli, a w okolicznościach ważniejszych do spraw politycznych. Te fora otoczone były jak wiemy przez portyki, świątynie, bazyliki i curie i t. d. Inne zaś fora służyły za targowiska zwyczajne. Tamte pierwsze opisaliśmy skreślając *Forum civile* w Pompei z planem na fig. 84 (T. IV, str. 223 i nast.) i opisując *Forum Romanum* w Rzymie — ob. fig. 110 (T. V, str. 87) i zarazem opis jego obszerny (T. V, str. 39 i nast., 86 i nast.). Daléj choć krótkim zarysem starałem się dać wyobrażenie o przepychu Forów zbudowanych w Rzymie przez cesarzów (T. V, str. 157 i nast.). Mówiłem też o forach będących niegdyś li targowiskiem (Forum Boarium T. V, str. 186 przyp., Olitorium str. 191).

Bazyliki należały bez wątpienia do najważniejszych budynków świeckich w Rzymie. A dla nas one tém są ważniejsze, że ich idea zasadnicza przeszła, jak się prawie z pewnością zdaje, w budowę kościołów chrześcijańskich. Mówiliśmy atoli tylekroć o bazylikach, że nam tutaj kilka słów spełna wystarczy.

Bazyliki starorzymskie służyły zarazem i sądom i sprawom handlowym. Rzut ich poziomy był prostokątem, którego szerokość stanowiła połowę lub trzecią część jego długości. Ta przestrzeń otoczyła się wewnątrz ze wszystkich czterech stron podsieniami, które spoczywały na kolumnach. Ściana jednego z krótszych boków, a stojąca naprzeciw ściany wstępnéj, odznaczała się ogromną półkolistą niżą, w któréj na podniesieniu mieściło się krzesło sędziego. Późniéj na tych podsieniach budowano drugą kondygnacyą także otwartą na przestrzeń wewnętrzną. Jeszcze w późniejszych czasach pokrywano całą bazylikę sklepieniem spoczywającém na kolumnach

lub filarach. O bazylikach prawiłem w Wenecyi (T. II, str. 12 i nast.). Wobec pompejańskiéj bazyliki (T. IV, str. 239). W Rzymie rozwodziliśmy się szeroko nad dziejami bazylik stojących przy Forum (T. V, str. 104 i następne) — i nad bazyliką Konstantyna (T. V, str. 136).

O curiach wspomniałem w Pompei (T. IV, str. 239). W Rzymie zajmowała nas zwłaszcza stara Curia Hostilia (T. V, str. 50 i 100) i Curia Julia (Cezara T. V, str. 108).

Wiemy też jako budowaniem wskróś rzymskiém były *bramy tryumfalne*. O znaczeniu samego tryumfu mówiliśmy szeroko z powodu świątyni Jowisza Kapitolińskiego (T. V, str. 71 i nast.). Następnie rozbierałem krytycznie a ogólnie budowę łuków tryumfalnych (T. V, str. 95 i nast.). Czytelnik miał sobie podany rysunek i rzut poziomy bramy tryumfalnéj cesarza Septimiusa Sewera fig. 111 i 112 (T. V, str. 94) — daléj opis Bramy Tytusa (T. V, str. 41 i 142), Konstantyna (T. V, str. 41 i 156), Druzusa (T. V, str. 243), Dolabelli (T. V, str. 229), Galiena (str. 233).

Oprócz bram tryumfalnych stawiali Rzymianie jeszcze *kolumny* na chwałę ludzi, których uczcić pragnęli. Przypominamy opisy kolumny Trajana (T. V, str. 163), kolumna Phokasa (T. V, str. 118).

Cyrki, jak wiemy, przeznaczone bywały zrazu na igrzyska a późniéj na same gonitwy wozowe. Przywodzimy tu Circus Maximus dla 150,000 widzów (ob. T. V, str. 52, 177 i nast.), Circus Maxentiusa (T. V, str. 247), Caliguli (T. VI, str. 11).

Teatr rzymski opisany był dostatecznie w Pompei fig. 91 i 92 (T. IV, od str. 255 do 262). — W Rzymie wspomnieliśmy o teatrach Marcella (T. V, str. 192), Balbusa (str. 195 przyp.).

Często obok teatrów stawiano przepyszne podsienia oparte na kolumnach, zwane *Porticus*. Podobną budową jest porticus Octavii, którego wstęp dotychczas choć w ruinach zachowany skreśliłem czytelnikowi (T. V, str. 194).

Amfiteatra. Owe straszne a ogromne budowania, przeznaczone na walki krwawe gladiatorów i dzikiego zwierza, przedstawiłem w różnych miejscach naszéj Podróży. Najprzód odwiedziliśmy amfiteatr w Weronie (T. II, str. 244), późniéj rozpatrywaliśmy się w Amfiteatrze Pompejańskim (T. IV, str. 252 i nast.), a nakoniec w Rzymie prawiłem obszernie o Amfiteatrze Flaviusa zwanym Colosseum fig. 115 (T. V, od str. 145 do 156).

O Thermach (łaźniach), stanowiących tak ważny czynnik w obyczajach rzymskich, mówiłem najprzód w ogólności w czasie naszéj bytności w Pompei (T. IV, str. 244), następnie w Rzymie (T. V, str. 222). Łaźnie Pompejańskie zajęły nas nawet w szczegółach swoich, bo one lubo skromnych wymiarów, wystarczyły, aby nam podać wyobrażenie o urządzeniu tych zakładów szczerorzymskich. Thermy Pompejańskie oznaczone są na planie Forum tegoż miasta

fig. 84 (T. IV, str. 225) przez **M** i liczbami od 1 do 7; fig. zaś 88 (T. IV, str. 249) przedstawia nam strojne sklepienie sali łaziebnéj zwanéj Tepidarium. W Rzymie odwiedzaliśmy thermy Dyoklecyana (T. V, str. 223), Caracalli (T. V, str. 226) i Tytusa (T. V, str. 230).

Domy mieszkalne, pierwotnie arcyskromne, stały się późniéj wyrazem szalonego zbytku. Znamy z dość obszernego naszego opisu dom Złoty Nerona (T. V, str. 172). Wiemy téż z jakim przepychem, dla nas prawie mitycznym, bywały zakładane Ville prywatnych ludzi, a cóż dopiéro cesarzów! Villa Hadryana w Tivoli, lubo dziś w rozsypaniu, świadczy, że ona niegdyś zajmowała prawie jakby całą krainę. W niéj widać było budynki przeróżnego rodzaju, a przeróżnego architektonicznego stylu. Bo ten cesarz zarazem wielki a zarazem dziwaczny, zwiedziwszy pieszo kilkunastoletnią podróżą kraje różnych ludów i różnych klimatów obszernego państwa swojego, pragnął z téj willi uczynić jakby architektoniczne album wszystkich krajów znanego mu świata. Brak miejsca a nawał przedmiotów ciężkiego znaczenia stał się powodem, iż nie wspomniałem w Rzymie o mojéj wycieczce do téj willi.

Pielgrzymując po Pompei przejrzeliśmy z czytelnikiem liczny szereg prywatnych *domów* rzymskich fig. 93, 95, 96, 97, 98, 99. (T. IV, str. od 271 do 285).

Grobowce. W Pompei zwiedzałem z czytelnikiem groby tego miasta, będącego już samo przez się cmentarzem (T. IV, str. 285 i nast.). A w Rzymie chodziliśmy po Vii Apii, po tym gościńcu umarłych, oglądaliśmy pieczary grobowe Scypionów (T. V, str. 240), Columbaria (T. V, str. 241), Grobowiec Cecylii Metelli (T. V, str. 248), Cestiusa (T. V, str. 250). A poprzednio zajmował nas grobowiec Augusta, będący dziś widownią skoczków (T. V, str. 218), grobowiec Hadryana, zwany dziś zamkiem Anioła (T. V, str. 220 i nast.); przywodzimy jeszcze fantastyczny, dziwaczny pomnik pośmiertny Eurysacesa, piekarza (T. V, str. 236).

OKRESY DZIEJOWE SZTUKI RZYMSKIÉJ.

OKRES I, (*)

od czasów zburzenia Koryntu do Flaviuszów,

od 146 przed J. Chr. do 69 po J. Chr.

Pierwotnie, jak powyżé rzekłem, sztuka rzymska miała głównie charakter etruski (Cloaca maxima, więzienia Mamertyńskie, świątynia Jowisza Kapitolińskiego) ale późniéj, bo po 200 latach przeszło przed Chr., Rzymianie, zdobywając i łupiąc kraje bogate w zabytki greckiego artyzmu, sprowadzają takowe do Rzymu, a tak zwolna zaszczepiają u siebie smak do sztuki Hellenów. — Gdy zaś w połowie drugiego wieku przed J. Chr. (r. 146) po zburzeniu Koryntu Grecya zamienioną była w prowincyą rzymską, już wtedy sztuka grecka stała się przeważającą u Rzymian. Pamiętajmy atoli, że nawzajem i sztuka grecka, zwłaszcza attycka, pod wpływem potężnych świata panów na nowo się obudziła i tworzyła dzielnie i pilnie pod opieką tych nowych a możnych swoich opiekunów.

Architektura tego okresu żyje tradycyą późniejszéj greckiéj sztuki, przerabiając atoli takową po swojemu. W czasie kończącéj się republiki budownictwo odznacza się powagą a prostotą. A gdy późniéj nastały czasy Augusta, będące najcudniejszym wykwitem duchowości rzymskiéj, już i architektura pojawiła się majestatem uroczym, spokojnym i wielce wspaniałym. Czynniki czysto rzymskie powyżéj wspomnione odziały się odgłosem greckiéj piękności. Tak promieniła architektura aż do Nerona, ostatniego z rodziny Cezara. Gdy potwór ten zamienił stolicę świata w zgliszcze — a gdy późniéj wiekuista Roma znowu zwolna zmartwychwstała z popiołów, wtedy już budowała się w smaku innym, należącym już do następnego okresu. Przypominamy, iż w téj epoce zwłaszcza za Augusta żyje Vitruvius architekt, który nam zostawił wielce dla nas ważne dzieło o budownictwie.

Pomijając zacne budowy, które się w tym okresie wzniosły po prowincyach rzymskich, a zwłaszcza w Grecyi, przytoczymy jedynie najważniejsze pomniki, wspomniane przez nas w czasie naszych przechadzek po Rzymie. W ostatnich czasach rzeczypospolitéj pozostały następujące budowle:

Teatr Pompejusa (T. V, str. 195 przyp.).

(*) Dla łatwiejszego rozpatrzenia się w topografii starożytnego Rzymu i w zwaliskach jego, podałem czytelnikowi odpowiednią mappę fig. 108 (w końcu T. V).

Bazyliki: Porcia (Catona), Fulvia, Aemilia, Sempronia (Grachusa), Julia (Cezara) (T. V, od str. 104 i nast. 109).

Forum Juliusza Cezara (T. V, str. 73 przyp., str. 158, i nast.).

Pomniki zaś, które z tego okresu jeszcze dotrwały do naszych czasów, są następujące:

Tabularium na górze Kapitolińskiéj (T. V, str. 39, 83 i nast.).

Świątynia szczęścia męzkiego (Fortuna virilis) (T. V, str. 181).

Groby Scypionów (T. V, str. 240).

Sarkofagi Luciusa Scypiona Barbata (T. VI, str. 118). Grobowiec Cecylii Metelli (T. V, str. 248). — Grób Publiciusa Bibulusa, tak ważny dla staréj topografii Rzymu (T. V, str. 125). — Grobowiec fantastyczny Eurysacesa, piekarza (T. V, str. 236) (*).

Co do czasów Augusta, czytelnik raczy miéć na uwadze przypisek w Tomie V na stronie 60 i nast., w którym spisałem chronologicznie lata panowania cesarzów rzymskich, zaczynając od Juliusza Cezara a kończąc na Konstantynie, więc na pierwszym cesarzu chrześcijańskim. W tym spisie oznaczyłem celniejsze dzieła architektoniczne, które się wzniosły w Rzymie w czasie rządu tych imperatorów. Dla tego przywodzimy obecnie jedynie najważniejsze budowy z czasów Augusta, jako teatr Marcella (T. V, str. 192), przysionek Octavii (T. V, str. 194), Pantheon (T. V, str. 200 do 215), Grobowiec Augusta (T. V, str. 218). Co do panowania Tiberiusa, Caliguli odwołujemy się do wyżéj przytoczonego przypisku. — Tutaj przypominamy akwedukt cesarza Claudiusa (T. V, str. 235). — Dom Złoty Nerona (T. V, str. 172). — Do tego okresu należy policzyć grobowiec piramidalny Cestiusa (T. V, str. 250) — a nadto całą architekturę w Pompei i Herculanum w T. IV. Widzieliśmy w tych zasypanych miastach najczęściéj przejście ze stylu greckiego w rzymski. Zarzucają tym budowom zapewne słusznie smak zbyt dekoracyjny, lekki, nie ścisły. Mniemam atoli, że nie należy zbyt surowo sądzić tych zabytków i że raczéj pamiętać wypada, jako te miasta, zwłaszcza Pompeji, były miastami prowincyonalnemi — a nadto zamieszkanemi przed lud lekki zapewne, rozpieszczony miękkiém życiem i rajską w koło naturą.

Co do *rzeźby* tego okresu uważmy, iż greccy mistrze pracujący dla Rzymu i pod jego wpływem, nie zdołali wprawdzie zrodzić nowych ideałów, ale wedle dawnych motywów tworzyli dzieła, będące po dziś dzień przedmiotem najwyższego uwielbienia.

(*) Nie opisałem w Podróży naszéj swojéj wycieczki do Tivoli, nie wspomniałem tedy o świątyni tam będącéj (Vesty lub Sybilli) a należącéj do czasów republikańskiego Rzymu — albowiem nie tylko nie starczyło nam czasu do bliższego jéj skreślenia, ale jak mniemam opisy naszych zabytków starorzymskich, widzianych w Rzymie i w Pompei, zupełnie wystarczają do celu naszego.

Ci artyści założyli szkołę wielce zacną i świetną, którą nazwano szkołą *nowoattycką*.

W tym czasie żyje Apolonius, syn Nestora z Aten (między 79 a 63 r. przed J. Chr.). Wszak on jest mistrzem owego sławnego Torsa Belwederskiego, będącego zapewne Herkulesem wykonanym wedle motywów Lysippa (T. VI, str. 117 ob. także str. 196). Za czasów Augusta kwitnie Kleomenes, drugi świetny przedstawca szkoły nowoattyckiéj, twórca Wenery Medycyjskiéj, wedle pomysłu Knidyjskiéj Afrodyty Praxitela (T. III, fig. 54 str. 174. T. VI, str. 194). — Glykon pracuje równie w tym czasie, znany on nam jest z posągu Herkulesa Farnezyjskiego będącego jak się z pewnością zdaje naśladowaniem pierwowzoru Lysippa (*). (Neapol T. IV, fig. 78, str. 162, ob. jeszcze T. VI, str. 196). — *Diogenes* z Athen; ten rzeźbił za Augusta owe przesławne Karyatydy dla Panteonu (T. VI, str. 127). Wiemy już, że w tym okresie powstał ów tak świetnéj sławy Apollo Belwederski (T. VI, fig. 138, str. 124 i nast.) — którego mistrza nie znamy nawet z imienia. Do tego okresu należą jak się zdaje Dioskury na Quirinale, będące zapewne naśladowaniem dzieła z epoki Fidiasowéj — Antiochus z Aten jest twórcą pięknéj Minerwy we willi Ludovisi. Tu może należy jeszcze Flora Farnezyjska znana nam z Neapolu (T. IV, str. 144).

Oprócz téj szkoły *nowoattyckiéj*, kwitnie w tym okresie jeszcze szkoła mistrzów pochodzących z Małéj Azyi a zbliżająca się stylem do szkoły peloponezkiéj (Sycyon, Argos). Do niéj liczy się *Agasias z Efezu*, *Aleksander z Antiochii* i t. d. Krom téj szkoły wspominam jeszcze jako Praxiteles (więc imiennik owego dawnego a przesławnego greckiego mistrza) rodem z Włoch południowych, pracował w Rzymie za Pompejusa (aż do r. 30 przed J. Chr.) i zostawił liczną szkołę po sobie (**).

Obok téj sztuki, tchnącéj duchem greckim, rozwinęła się *rzeźba szczerorzymska* spokrewniona z rzeczywistym, ziemskim światem, więc też nie dziw, że ona się kochała w mistrzowskiém wykonaniu wizerunków. Wszak uderzył nas podziwem posąg siedzącéj Agrypiny w Neapolu fig. 75 (T. IV, str. 126) podobnie posągi konne Balbów z Herkulanum (T. IV, str. 118), wizerunki Juliusa Cezara,

(*) Powyżéj mówiąc o drugim okresie, drugiéj więc najświetniejszéj epoki greckiego artyzmu, mówiłem już o torso Belwederskim i o téj Wenerze Medycejskiéj, i o tym Herkulesie (ob. str. 194 i 196).

(**) W Louvrze jest wielkiéj piękności posąg nazwany Germanicus, będący dziełem Kleomenesa, tego samego który był mistrzem Wenery Medycejskiéj. Tu przechowują jeszcze inne klejnoty sztuki pochodzące z téjże saméj epoki i z téjże nowo-attyckiéj szkoły, jako marmurową amforę Sosibiosa z Aten. Sławny zapaśnik Borghesyjski (gladiateur combattant) w Louvrze jest dziełem Agasiasa z Efezu; a Wenus z Melos, będąca również chwałą Louvru, jak się domyślają, była wykonana przez Aleksandra z Antiochii. — Diana z Versailles zrodziła się także, jak się zdaje, w tym okresie wedle motywów szkoły Praxitelesa.

Cicerona i t. d. przechowane w Neapolu i Rzymie. Widzieliśmy w Watykanie posąg Augusta fig. 140 (T. VI, str. 129) — a posąg Pompejusa w pałacu Spada, liczący się słusznie do dzieł najznakomitszych tego rodzaju. Godzi się też wspomnieć, że za czasów Augusta żył mistrz *Dioskorides*, który na drogich kamieniach, składających się z różnobarwnych warstw, wyrzynał Kameę cudownéj piękności (*).

Co do malarstwa téj epoki, odsyłamy czytelnika do naszych opisów malowideł Pompejańskich i Herkulańskich, bo katastrofa uderzyła na te miasta już w 10 lat po tym okresie.

Przypominam iż drzeworyty nasze przedstawiają nam różne rodzaje malarstwa (ob. fig. 90 T. IV, str. 254, a następnie figury od 100 do 106, T. IV, i od str. 301 do 309). — Przywodzę jeszcze, że Timomachus, malarz Medei, fig. 104 (T. IV, str. 306) żyje w tym okresie a nawet przed Cezarem. — Znać, że malowane architektury fantastycznie strojące świetlice pompejańskie są wiernym obrazem mody owego czasu. Co się tyczy owéj wielkiéj a przesławnéj mozaiki pompejańskiéj przedstawiającéj nam bitwę Aleksandra (T. IV, str. 310); takowa, jak się zdaje, była za rzymskich czasów wykonaną wedle kompozycyi Heleny współczesnéj artystki Aleksandra W-go. — Do tego okresu należą licze przedmioty ornamentyki przedstawione na kilku drzeworytach naszych ob. fig. 80 do 83 (T. IV, od str. 182 do 185) i fig. 88 (T. IV, str. 249).

OKRES II.

Od Vespazyana (Flavius) do Septimiusa Severa,

(od r. 69 po J. Chr. do 193).

Pożar Rzymu sprawiony przez Nerona jest epoką, od któréj architektura rzymska przybiera wydatnie właściwe sobie cechy odstępując od tradycyj greckich. Odbudowanie na nowo Forum przez Dominicyana nadało — jakeśmy mówili, nowe wejrzenie téj historycznéj przestrzeni (T. V, str. 110). — Vespazyan buduje Colosseum będące wyrazem istnym ducha rzymskiego, fig. 115 (T. V, str. 146). Jego ogół i jego szczegóły dzielne, butne obliczone na wielką stopę.

(*) Paryż posiada Kameę z tego czasu 13 cali wysoką, 11 szeroką, przedstawiającą Apotheozę Tiberiusa otoczonego mnóstwem figur — a drugą Kameę z Germanikiem i Agryppiną.

W Wiedniu znajduje się Kamea 9 cali szeroka, 8 wysoka, wyobrażająca Apotheozę Augusta. — Paryż, Petersburg, Wiedeń szczycą się Kameami sławnemi, które atoli po większéj części należą do epoki poprzedniéj (czwartéj), więc do czasów po Aleksandrze Wielkim.

Przypominam thermy Tytusa i jego łuk tryumfalny (T. V, str. 142), na którym już się okazuje głowica, kompozyt, fig. 113 (T. V, str. 143. — Nerva (r. 96 do 98) buduje Forum, Palladium (T. V, str. 161). — Ale Trajan przewyższa wszelkie dawniejsze dzieła architektoniczne przepychem, stwarzając swoje Forum (T. V, str. 161 i nast.), mistrz Apollodorus (T. V, str. 139) Bazylikę Ulpia. — Następca jego Hadryan, sam będąc artystą, usiłuje wskrzesić sztukę grecką, która też zmartwychwstała lubo słabém i krótko trwałém życiem. Cesarz ten sam skomponował, jak wiemy, i wykonał ów olbrzymi przybytek Wenery i Romy (T. V, str. 139). Również olbrzymi jest jego grobowiec, dziś zamek Ś-go Anioła (T. V, str. 220). — W Tivoli jeszcze zachowały się ruiny z budynków, stanowiących niegdyś willę Hadryana, o któréj właśnie wspominałem powyżéj. W tym okresie powstaje już świątynia Antoniusa i Faustyny, dziś S. Lorenzo in Miranda (T. V, str. 116 i nast.) i świątynia Marka Aureliusa, dziś urząd celny (T. V. str. 28 i 252).

Rzeźba i w tym okresie idzie dawnym torem, mając wzgląd na greckie wzory. Krom tego sztuka rzymska w tym czasie tworzy nowy sobie właściwy ideał *Antinousa* (T. VI, str. 135). Najdobitniejszym atoli wyrazem artystycznego ducha Rzymian jest styl ich płaskorzeźby. W nim widać jak to Romie mniéj chodziło o przeczystą piękność, ale raczéj o bogatą strojność i o wierne przedstawienie faktów historycznych. O reliewach rzymskich prawiliśmy wobec łuku Tytusa, fig. 114 (T. V, str. 114) — a rozbierając rzeźby kolumny Trajana, mówiliśmy dość obszernie o różnicy płaskorzeźb rzymskich a greckich (T. V, str. 165).

Rzeźba w tym okresie, przedstawiając wizerunki osób żywych, rzeczywistych, dowodzi wysokiego choć może zbyt naturalistycznego mistrzowstwa swojego. Przypominamy posąg śpiżowy konny Marka Aureliusa na placu Kapitolińskim (T. VI, str. 130).

Do niniejszego okresu, jak zapewne i do poprzedniego czasu, należą dzieła wykonane wskroś rzymskim realizmem, umiejącym chwytać rzeczywistość powszednią w całéj jéj gołéj prawdzie, np. przypominam w Neapolu owych dwóch parobków, sprawiających prosię (T. IV, str. 120), i owego gladiatora co ranny śmiertelnie chwieje się na nogach z wyrazem straszliwego osłupienia na twarzy (T. IV, str. 119).

OKRES III.

Od Septimiusa Severa do Konstantyna W-go,

od r. 222 do r. 323, to jest do ogłoszenia Wiary chrześcijańskiéj za panującą w świecie Rzymskim.

Te lat 100 są latami skonania ducha rzymskiego i jego sztuki. Rozpatrując się z czytelnikiem w bramie tryumfalnéj cesarza Septi-

miusa Severa, skreśliłem charakter tego cesarza i jego straszliwego czasu (T. V, str. 95). Widzieliśmy, że rzeźba téj bramy w porównaniu do jéj architektury jest nierównie niższą, a najwyraźniéj zwiastuje upadek skulptury, fig. 111 i 112 (T. V, str. 93), choć już sama architektura jest mdła i wiotka. A jeszcze słabszéj rzeźby jest owa brama złotników na forum Boarium, wystawiona Septimiusowi na cześć (T. V, str. 189). Tu jeszcze należy sąsiadujący z nim nieco zagadkowy Janus Quadrifrons (T. V, str. 185). Przecież mimo tego nie brakło i w tym czasie ogromnych pomysłów stwarzających rzeczy na stopę tak olbrzymią, na jakąby prawie nie stać czas nowożytny. Przypominamy thermy Caracalli (T. V, str. 226 i nast.) — Dyoklecyana r. 303 (T. V, str. 223). — Wiemy, jak zdumiewającym obszarem, jak niesłychanie kosztownego wątku była ta budowla. Przywodzę jeszcze świątynię Słońca wzniesioną r. 270 (T. V, str. 167), przez tego samego cesarza Aureliana, który jak wiemy obwiódł Rzym murami. — W téj epoce jeszcze powstał Cyrk Maxentiusa tak dobrze zachowany, iż nam dokładnie uwidamia tego rodzaju budowle i cały ich rozkład (T. V, str. 247). — Do tegoż czasu należy bazylika Pokoju czyli raczéj Konstantyna W-go w sąsiedztwie Forum (T. V, str. 136) i brama tryumfalna tegoż cesarza; ona nas uderzała dwojakiemi rzeźbami wręcz różnéj wartości, bo skulpturami wziętemi z łuku Trajana tak cudnéj piękności, i rzeźbami wartości arcy niepoczesnéj, gdyż te, będąc wykonane za czasów Konstantyna, jawnie świadczą o upadku sztuki a o skonaniu starożytnego świata (T. V, str. 156).

Lecz ten czas obumierania sztuki pogańskiéj był zarazem epoką wykluwania się chrześcijańskiego artyzmu. — Konstantyn W. urodzony w pogaństwie ogłasza tryumf wiary zbawienia — i stawia chrześcijańskie bazyliki.

II.

DZIEJE SZTUKI ROZWINIĘTÉJ W CZASACH CHRZEŚCIJAŃSKICH WE WŁOSZECH.

EPOKA I. SZTUKA STAROCHRZEŚCIJANSKA.

Sztuka chrześcijańska poczęła się w katakombach. A było to w czasie, gdy artyzm pogańskiéj społeczności konał od dawna w bezmocy swojéj. Sztuka nowonarodzona chrześcijańskiego świata, choć późniéj wystąpiła na jaw widny z ciemności podziemnych, nie stworzyła sobie jeszcze form właściwych dla nieskończonéj treści swojéj; więc używa przez długi czas tradycyj starożytnego artyzmu, a duch jéj odziewa się we formy grecko-rzymskiéj sztuki, z których właściwy im ożywczy duch od dawna uleciał. Tak się dzieje, iż w tych zewnętrznych formach zapadłéj przeszłości, świeciła pełnym, wyższym żywotem idea nadświatna przyszłych dziejów, a gdy ta idea po długim szeregu wieków się wzmogła, spotężniała w sobie, wtedy już spadły z niéj owe przybrane a obce formy, a idea chrześcijańska stanęła otulona we własnych rodzimych kształtach. (Ob. T. VI, str. 74 i nast.)

Uważmy! Te czasy, w których sztuka chrześcijańska jeszcze tym trybem tworzy dzieła swoje na tle starożytnéj sztuki, w których więc jeszcze używa form klassyczności dawnéj, zowie się słusznie *starochrześcijańską* epoką.

Epoka ta trwa przeszło siedem wieków, bo prawie do roku 1000 Mając na względzie artyzm całéj Europy, wypadałoby podzielić tę epokę starochrześcijańską na trzy okresy. *Pierwszy* zawiązuje się w katakombach, gdy jeszcze życie sztuki chowa się po nocnych podziemiach, za nim wystąpiło swobodnie na świat jawny za Kon-

stantyna W-go. *Drugi* okres rozkwita z Justinianem, cesarzem bizantyńskim (r. 522 do 565). *Trzeci* zaś rozpoczyna się z Karolem W. (r. 768—814) a trwa mniéj więcéj do roku 1000. Jednak streszczając rzecz, a zwłaszcza mając głównie same Włochy na baczności, zajmiemy się jedynie ogólnie tą epoką, nie wdając się w bliższe charakteryzowanie tych trzech szczegółowych jéj zwrotów.

Wiemy już, że w téj epoce rozwinęły się dwa style, bo *styl bazylikowy* i *styl bizantyński*.

Wspomniałem już kilkakrotnie, jako prawdopodobnie zasadnicza idea starożytnéj rzymskiéj bazyliki, będącéj niegdyś niby giełdą i trybunałem, przeniosła się do pierwotnych kościołów chrześcijańskich. Stało się to jednak z odmianą na pozór małą, ale w istocie wielce ważną, bo zmieniającą całą myśl żywotną budynku. Przypominam polotnie, cośmy dopiéro co powyżéj rzekli, mówiąc o starożytnéj rzymskiéj bazylice (str. 204).

Najprzód — że ona była przestrzenią prostokątną a na wewnątrz ze wszech stron otoczoną szerokiemi podsieniami, spoczywającemi na kolumnach; *powtóre* — że w jednym z boków krótszych téj przestrzeni mieścił się wstęp i że w boku jemu przeciwległym, więc w drugim krótszym boku była zbudowana niża ogromna, w któréj na podniesieniu stało krzesło sędziowskie; *potrzecie* pamiętajmy, że często na owych podsieniach wznosiła się druga kondygnacya (niby loże) także otwierająca się do wnętrza przestrzeni i t. d. Przypominamy co się stało z rozkładem bazyliki takowéj, gdy już myśl zastosowano do chrześcijańskiego przybytku: *Najprzód*, opuszczono owe podsienia, ciągnące się wzdłuż boku, w którym roztwierała się owa niża (absyda, trybuna) a tak ta niża dotychczas prawie ukryta i odgrodzona od reszty budynku, stanęła na jego otwartym widoku; *powtóre*, podobnie téż albo opuszczono zupełnie podsienia ciągnące się wewnątrz, a wzdłuż boku wstępnego, albo takowe przemieniono na przedsień. Tym trybem przeistoczone było całe wejrzenie wnętrza. Bo gdy bazylika starorzymska, będąc wewnątrz otoczoną ze wszech stron podsieniami, miała swoje ognisko w samym środku prostokąta, przeciwnie bazylika chrześcijańska, zniosłszy po obu bokach krótszych owe podsienia, zamieniła się na budynek podłużny, mający w owéj niży ognisko swoje. Tém samém atoli się stało, że środkowa przestrzeń i owe podsienia boków dłuższych nabrały teraz znaczenia naw. Owe zaś loże umieszczone na wyższéj kondygnacyi tylko niekiedy się utrzymały w bazylice. Spotykamy je rzadziéj we Włoszech a częściéj na wschodzie, który takowe loże przeznaczał dla niewiast (*). Wielkie bazyliki miewają jeszcze sobie dodane nawy poprzeczne.

(*) Mówiliśmy opisując bazyliki Rzymu, iż w S. Lorenzo zachowały się loże (T. VI, str. 58 przyp.) i że w bazylice S. Agnese te loże biegną nawet wzdłuż boku wstępnego (ob. 58 przyp.).

Bliższe szczegóły opisane były wśród podróży naszéj. Katedra na *Torcello* pod Wenecyą była pierwszym dla nas wzorem bazyliki — opisując ją wspomniałem o jéj stylu i rozkładzie (ob. T. II, od str. 11 do 20, zwłaszcza przypisek na str. 13; fig. 13, str. 14 unaoczniła nam plan téj bazyliki, a fig. 14 str. 16 przedstawiła widok owéj jéj tak charakterystycznéj wielkiéj niży, trybuny, absydy). Wszak rozpatrując się w bazylice pompejańskiéj, zwłaszcza w jéj rzucie poziomym, objętym w planie forum fig. 84 (T. IV, str. 225), mówiliśmy podobnie o przeistoczeniu się tego rodzaju budynków pogańskich na chrześcijańskie kościoły (T. IV, str. 239 i nast.). Nadto rozprawiałem szeroko w Rzymie o najstarszych i najważniejszych bazylikach chrześcijańskich, jakoż najprzód o pierwotnéj bazylice Ś-go Piotra (T. VI, str. 13), następnie o bazylikach rzymskich (T. VI, od str. 37 do 60, zwłaszcza przyp. do str. 58). Rzut poziomy bazyliki Ś-go Pawła fig. 123 (T. VI, str. 38) jest wielce dla nas ważnym, bo jest typem i pierwowzorem dla wszystkich tego rodzaju większych przybytków Bożych. W Rzymie opisaliśmy téż obszernie Bazylikę S. Clemente, z całym jéj rozkładem, urządzeniem wewnętrznem, dołączając dwa drzeworyty fig. 129 i fig. 130 (T. VI, str. 52 i 53).

Powtarzaliśmy nieraz jako z bazylikami i nawet często obok nich stawiano i budowy centralne, to okrągłe, to wielokątne (najczęściéj ośmiokątne). Takowe budowania były albo baptysteryami, które mieściły się obok katedr, albo bywały kaplicami grobowemi, albo nakoniec kościołkami (w T. VI, str. 55, wspominaliśmy już o tych trzech rodzajach przybytków centralnych i przytaczając przykłady z podróży naszéj).

We Włoszech budowa centralna bywa jedynie wyjątkiem, na wschodzie zaś ona potęguje się w nowy zupełny styl, wręcz odwrotny stylowi bazylik. Styl ten nowy, mający głównie ognisko swoje w Konstantynopolu, jest właśnie stylem *bizantyńskim*. On rozkwitł i wzmógł się do najwyższéj potęgi za Justyniana (który panuje od r. 527 do 563). Pojawia się téż we Włoszech, występuje w Wenecyi a jeszcze świetniéj w Rawennie (ob. T. VI, 58 przyp.). O stylu bizantyńskim mówiliśmy w wielu miejscach, które późniéj przytoczę; tu przypominam, że pragnąc dać ogólną jego charakterystykę opisaliśmy w Tomie II choć polotnie kościół Św. Zofii w Konstantynopolu będący najwyższym przedstawcą bizantyjskiéj architektury (T. II, str. 20, 135; a zwłaszcza w przypiskach na str. 136, 137, 139).

Przypominamy tutaj główne cechy architektury bizantyńskiéj, jako ona się okazuje w najwyższym rozwoju swoim w kościołach a to w czasach najświetniejszych.

Styl ten jest raczéj owocem najwyższéj sztuczności i kombinacyi misternéj, niż fantazyi swobodnéj, twórczéj. Ideą panującą w przybytku bizantyńskim jest architektura kopulasta. Rzut poziomy bywał najczęściéj kołem lub kwadratem. Na potężnych filarach,

łączących się arkadami, spoczywa nad środkiem kościoła olbrzymia kopuła, do niéj przypierają to półkopuły, to całe kopuły więc cały system kopuł. Kopułkami pokrywa się téż przedsień. Między filarami, dźwigającemi arkady, na których dźwiga się owa kopuła główna, stają szeregiem kolumny. Tak przeto dobitnie wyraża się idea koncentracyi, a wyraża się ona tém silniéj, iż ta środkowa przestrzeń jest właśnie potężnie oświeconą oknami głównéj kopuły. Z tego powodu kościół bizantyński jest sprzecznością w sobie, gdyż niża (trybuna, absyda), a owa przestrzeń środkowa są dwoma ogniskami. Nie ma więc tutaj ścisłéj jedności artystycznéj, ale panuje dualizm.

Potężne filary i owe kolumny wzniesione między niemi sprawiają, że nawy poboczne jakby odgrodzone od środka przestrzeni, mają raczéj wejrzenie sal osobnych, a nie zaś naw. Szczegóły, zwłaszcza gzymse, są wiotkie, brakuje im rozwoju a szerokiego oddechu, a wątek niezmiernie kosztowny, tak wówczas lubiony, nie wynagradza tego niedostatku. Kapitel bizantyński odznacza się właściwą formą; jest trapezem, niby przewróconą a ściętą piramidą czworościenną, zdobną w szlaczki, a niekiedy w kwiaty skamieniałe, martwe. Taki kapitel bizantyński często wielce się potęguje, dźwigając na sobie nastawę, także formy przewróconéj, ściętéj piramidy. Ob. drzeworyty, przedstawiające kapitele bizantyńskie fig. 21 (T. II, str. 148), fig. 22 (str. 149), fig. 23 i 24 (str. 150).

Opisując w Wenecyi kościół Ś-go Marka prawiliśmy dość obszernie o tym stylu, fig. 4 (T. I, str. 161 i nast.; T. II, str. 130 i nast.), fig. 19 (str. 132), fig. 20 (str. 133). Bizantyńska architektura była również przedmiotem uwag naszych na wyspie Torcello; tam porównywaliśmy nawet styl ten z bazylikowym (T. II, str. 19). Bizantyński kościołek S. Fosca podawał porę do bliższych rozbiorów (T. II, fig. 15, fig. 16, str. 22 i fig. 17, str. 24). Kościół S. Lorenzo w Medyolanie, choć go niektórzy mają za łaźnią starorzymską, jest podobnie, jak się z pewnością zdaje, budową bizantyńską; fig. 44 (T. III, str. 54), przedstawia jego rzut poziomy (*).

O rzeźbie w epoce starochrześcijańskiéj mówiliśmy właśnie w niniejszym tomie obszernie mianowicie odwiedzając katakomby (T. VI, str. 75 i nast.). Przytoczyłem tam powody, dla których skulptura a zwłaszcza rzeźba pełna, posągowa, nie odpowiadała nastrojowi tak spiritualnemu owych pierwotnych czasów. Jakoż posąg śpiżowy Ś-go Piotra w bazylice Ś-go Piotra fig. 121 (S. VI, str. 30), jest przykładem arcyrzadkiéj pełnéj skulptury z tych wieków pierwszego chrześcijaństwa. Dla tego téż płaskorzeźby, strojące sarkofagi najdawniejszych chrześcijan są najważniejszemi pomnikami ich skulptury. Te sarkofagi różnią się swoim stylem wręcz od reliefów starorzymskich, a więcéj jeszcze od greckich (T. VI, str. 75 i następ.). Jednak świat starochrześcijański, wyswobadzając się coraz więcéj z form klassyczności staréj, coraz silniéj odwracając się od skulptury, stosował tę gałąź sztuki jedynie jeszcze do dzielnicy świeckiéj, tworząc posągi cesarzów, dygnitarzy (zwłaszcza bizantyńskich), albo téż używał jéj jako prostéj ornamentyki wyrabiając sprzęty strojne, wizerunki, relikwiarze, ołtarze, ambony, krzesła biskupie, stalle, drzwi i t. d. Do tego rodzaju wyrobów bizantyńskich należy Pala d'oro w kościele Ś-go Marka w Wenecyi (T. I, str. 265). Do wielce ważnych pomników starochrześcijańskiéj sztuki policzyć wypada dzieło Volviusa, ów znany znam ołtarz u Ś-go Ambrożego w Medyolanie, fig. 43 (T. III, str. 51), pochodzący jednak z czasów późniejszych, bo z epoki Karolowingów; daleko starsza od ołtarza tego jest rzeźba strojąca niegdyś drzwi śpiżowe bazyliki Ś-go Pawła pod Rzymem, a będąca pradziadowym zabytkiem bizantyńskim, fig. 124 (T. VI, str. 40).

O malarstwie pierwotnych chrześcijan mówiliśmy również zwiedzając katakomby w Neapolu (T. IV, str. 132), i katakomby rzymskie (T. VI, str. 66 i nast. daléj 76). Tam zajęła nas choć ogólna charakterystyka tych malowideł starochrześcijańskich, które późniéj wystąpiwszy z ciemnic grobowych przemieniły się w przepychu mozaikowych obrazów, strojących bazyliki. Gdy w następnych czasach tradycye starożytne stężały jakby śmiercią, wtedy mozaiki stały się raczéj powtarzaniem ciągłém, rzemieślniczém, mechaniczném, raz na zawsze przejętego szematu. Fantazya ujęta była w pęta tak duszne i twarde, jak to widzimy w obrębach bizantyńskiego stylu. Typowość ścisła tém potężniéj górowała, gdy sama sztuka mozaisty jest raczéj techniką, niż artyzmem, i gdy treść i forma obrazów ściśle była przepisaną przez Kościół. Bizantyńskie malowanie było we wielu miejscach przedmiotem uwag naszych (w Akademii Weneckiéj T. I, str. 276 i nast. daléj w kościele Ś-go Marka T. II, str. 141 i nast.) i t. d. Wszak i w téj epoce spotykamy często malowania przemawiające do nas niewypowiedzianą powagą i uroczystością świąteczną, które, jak słusznie powiedziano, roztwierają światy nadoczesne, gdyż nie okazują działania czynu, ale przedstawiają istnienie wieczne, trwałe, niebiańskie w niezamąconym pokoju. Przykładem w tym względzie są mozaiki widziane przez nas w bazylikach rzymskich (w bazylice Ś-go Pawła), mozaika z piątego wieku (T. VI, str. 39), daléj mozaika (kopia) z triclinium Leona III (T. VI, str. 46), mozaiki w S. Maria Maggiore (T. VI, str. 49) i t. d.

(*) W rozprawie: *Kilka słów o epoce, w któréj rozkwitła sztuka bizantyńska* (umieszczonéj w Dodatku do Czasu, w Listopadzie 1856 r.) obszerniéj rozprawiałem o tym stylu. (Zob. ostatni tom Dzieł Kremera. — St.)

EPOKA II. WIEKI SREDNIE.

OKRES I.

A. Styl romański,

(mniéj więcéj od roku 1000 do 1200).

W tomie II, str. 30 i następne naszéj *Podróży* skreślony jest pobieżnie nastrój duchowy średnich wieków, wyrażający się tak dobitnie w ich architekturze. Tam zwracając uwagę naszych czytelników na dwa okresy, na które rozdzielają się te średnie wieki, bo na *okres stylu romańskiego* i *na okres stylu gotyckiego* oznaczyłem ogólnie cechy właściwe i stosunek wzajemny tych dwóch epok do siebie. W inném zaś miejscu wyjaśniłem choć z lekka zrodzenie się stylu romańskiego ze starochrześcijańskiéj sztuki, a razem podałem bliżéj charakterystykę jego (T. IV, str. 9 i nast., zwłaszcza przyp. na str. 10). Więc tam odsyłając czytelnika dotknę tutaj rzeczy tylko w skróceniu dla dopełnienia owych powyższych uwag moich.

Architektura romańska (style a plein-cintre, Rundbogenstyl), wysnuła się z bazylikowego stylu, ale wprowadziła w niego zmiany wielce ważne. Najprzód powiększyła jego presbyterium, a oto w ten sposób, iż w miejscu, w którém niża bazyliki roztwierała się na kościół, styl romański przybudował jeszcze przestrzeń kwadratową, któréj boki równają się szerokości nawy środkowéj, a dopiéro do téj dodanéj przestrzeni przypiera absis (niża). Przez przybudowanie téj przestrzeni bazylika tedy straciła swój kształt pierwotny do litery T podobny (ob. plan bazyliki Św. Pawła fig. 123, T. VI, str. 38), a nabiera formy krzyża łacińskiego. Presbyterium tak rozszerzone, a przedłużone bywa jeszcze znacznie podwyższone, bo dźwiga się na kilkanaście schodów nad posadzkę naw. Pod presbyterium mieści się confessio czyli krypta. Najczęściéj tak podniesione presbyterium zajmuje pewną część nawy poprzecznéj. Narthex zaś będący tak ważną cechą bazylik, znika w kościołach romańskiego stylu (T. VI, str. 52). Znika téż ów dziedziniec, Atrium (aula, T. VI, str. 52), a jego Cantharus (studnia) zamienia się na ową czarę kamienną z wodą święconą.

Wrychle zaszły jeszcze inne ważne odmiany. Jakoż kolumny łączą się od góry arkadami, na których spoczywa ściana środkowéj nawy, wznosząca się pod wysoki strop kościoła. Aby zaś zestroić formę okrągłą kolumny z tą ścianą płaską, dano tym kolumnom na północy europejskiéj nowy kapitel, będący sześcianem, ale mającym cztery dolne rogi zaokrąglone, niby odcinek kuli. Również i stopa kolumny przybrała cechę właściwą. Kolumny rozsunięto od siebie,

stawiając je w oddaleniu równającemu się szerokości nawy środkowéj, a tak oba rzędy kolumn stanowią odgraniczenie wydatne nawy środkowéj. Brzemię, cisnące na tych kolumnach, podało późniéj myśl zastąpienia ich filarami. Zrazu mieszczą się po dwie kulumny, lub jedna kolumna między dwoma filarami tegoż samego rzędu. Tym sposobem metryczność już się odezwała w całéj budowie. Gdy się wzięto do sklepienia naw, z początku tylko sklepiono nawy poboczne jako węższe i niższe, więc łatwiejsze do sklepienia, późniéj także pokrywano nawę środkową sklepieniem (krzyżowém). Przez sklepienie i same filary nabierają życia i organizmu. Jakoż pierwotnie filar był wprost czworograniasty. Późniéj do rogów jego i ścian przylegały płaskie pilastry i półkolumny, które łączyły się ścisłym związkiem z konstrukcyą krzyżowego sklepienia, to jest z jego pasami poprzecznemi, diagonalnemi i t. d.

Taki jest ogólny charakter stylu romańskiego nawet z téj strony Alpów. We Włoszech styl ten odznacza się właściwemi sobie charakterystycznemi cechami. Najprzód spotykamy w romańskim stylu Włoch wielką miłość do form klassycznych odziedziczonych po przeszłości, następnie często styl ten w italskich ziemiach wznosi kopuły na świątyniach. Często kościoły nie bywają sklepione ale pokryte stropem płaskim lub wprost wiązaniem dachu. Następnie ważną jest cechą, iż wieże stoją w odosobnieniu od kościoła, nakoniec, iż kościoły są zbudowane wątkiem wielce szlachetnym, kosztownym, różnobarwnym marmurem. Prawda, iż krytycy wytykają, że te marmurowe kosztowne płyty stroją niekiedy zbyt dowolnie, zbyt dekoracyjnie zewnętrzną stronę kościołów.

Styl ten wedle różnych ziem włoskich, przybiera różne znamiona. Styl tak zwany lombardzki, który spotykamy w Lombardyi w budowach tego okresu, jest rzeczywiście romańskim z właściwemi cechami swojemi. Tu należy kościół arcyważny Św. Zenona w Weronie; fig. 35 przedstawia jego facyatę, fig. 36 rzut poziomy, fig. 37 przekrój podłużny, fig. 38 kryptę, fig. 39 i 40 wyobrażają nam dwa kapitele i dwie stopy romańskie tego kościoła (ob. T. II. od str. 246 do str. 250). W Medyolanie zajął nas kościół Św. Ambrożego (T. III, str. 50), a w Pawii sławny kościół Św. Michała (T. III, str. 98). Osobnego charakteru jest Św. Donato na Murano, którego widok zewnętrzny prezbyterium przedstawiła fig. 18 (T. II, str. 37). Wszak niektórzy historycy sztuki liczą do architektury romańskiéj bazylikę Św. Marka w Wenecyi, jednak i ci autorowie wyznają, że w sławnym tym przybytku tętni bardzo silnie styl bizantyński. My jesteśmy zdania, że jest wykonany przeważnie w duchu bizantyńskim.

W Wenecyi wspomniałem jeszcze o budynkach świeckich budowanych w téj stolicy stylem romańskim, jak np. Fondaco dei Turchi i pałace Farsetti i Loredan (T. I, str. 265 i nast.).

Znowu inaczéj rozwija się styl romański w pięknéj, szlachetnéj

a bogatéj Toskanii. Gdy czytelnik już w innych miejscach naszéj książki znalazł ogólną charakterystykę toskańskiego budowania w tym okresie, z tego powodu téż nie rozwodzimy się w téj mierze (ob. T. IV, str. 12). Przypominam jedynie przecudnéj piękności kościół Św. Miniato pod Florencyą z r. 1207 (ob. fig. 58, T. III, str. 196 i fig. 59 str. 197). Wszak dziwem architektury tego okresu jest baptysterium we Florencyi (T. III, str. 229 i nast.); podobnie wielkiego są znaczenia budowy w Pizie, jako katedra będąca dziełem *Rainalda* z r. 1063, baptysterium zbudowane przez *Diotisalvi*, roku 1153, nakoniec wieża pochylona z roku 1174, któréj mistrzami byli *Bonannus z Pizy* i *Wilhelm z Insbruku* (ob T. III, str. 315 do 320, fig. 72 str. 316), przedstawia nam widok wszystkich tych trzech budowli, a fig. 73 (str. 319) plan katedry. W Rzymie mówiliśmy, jako styl bazylikowy tak głęboko wkorzenił się na gruncie wieczystego grodu, iż styl romański nie zostawił po sobie żadnych wielkich, istnych dzieł architektonicznych (T. VI, str. 59). Przecież w tym okresie rodzina *Cosmatów* tworzy cudownéj piękności ornamentykę, zdobiąc ambony, konfessyonały, stalle i t. d. a mianowicie budując dziedzińce i krużganki klasztorne. O Cosmatach była mowa (T. IV, str. 22, T. VI, str. 50, 59). W duchu téj szkoły utworzone są, dziedzińce Św. Pawła, (ob. fig. 126 T. VI, str. 42) i dziedziniec Św. Jana Laterańskiego (T. VI, str. 45) i t. p. W Rzymie przechował nam się fantastyczny dom tak zwany Casa di Pilato (T. V, str. 182).

Co do rzeźby stylu romańskiego. Ona w ogólności mówiąc przedstawia nam się w téj epoce dwoistym trybem. Gdyż albo jako dzieła bizantyńskie, wyrażające doskonałą technikę, pewną ogładę konwencyonalną, obok martwicy obumarłéj — albo téż dzieła skulptury wyjawiają jakąś oppozycyę gwałtowną przeciw tradycyom bizantyńskim, więc popisują się naturalnością, ale naturalizmem grubasznym i arcysurowym. Późniéj ten rodzimy włoski naturalizm nabiera form uroczystych i poważnych, jak tego jest przykładem fig. 127 (T. VI, str. 46), która wyobraża płaskorzeźbę ze śpiżu z roku 1195, znajdującą się w kaplicy starego baptysterium bazyliki Laterańskiéj.

Przecież właśnie w tym okresie romańskiéj sztuki pojawia się z nienacka i jakby cudem geniusz *Mikołaja z Pizy*, pod którego dłutem zmartwychwstaje sztuka klassyczna z całą pięknością swoją przeczystą a wdziękiem rodzinnym. *Nicolo Pisano* (kwitnący od 1225 do 1280 r.) już jako architekt stał się przedmiotem uwagi naszéj w Wenecyi (T. II, str. 160 i 166), daléj w Padwie (T. II, str. 233). Najwyższą atoli cześć dla swojego geniuszu zbudził swoją amboną w Sienie (T. III, str. 309), a późniéj amboną w Pizie z roku 1260 (T. III, str. 316). Dzieła te są wprost jakby odgłosem klassycznego artyzmu.

Malarstwo tego okresu jest zrazu jeszcze bizantyńskie, ale przecież, choć zwolna obrazy ożyły swobodniejszym oddechem, a przytém głęboka mistyka i allegorya przemawia z nich uroczyście o tajemnicach nieba i ziemi.

Gdy mozaiki trybuny w bazylice Św. Pawła jeszcze z bizantyńska są pojęte (T. VI, str. 39), tymczasem mozaika w kościele Lateranu z r. 1288, będąca dziełem *Jakóba della Turrita* w całéj swojéj tak bogatéj kompozycyi wyjawia już dzielnie ocknienie się fantazyi (T. VI, str. 44). Mozaiki na kościele *S. Maria Maggiore*, i choć późniejsze (r. 1300) są z romańska wykonane przez Filipa Rosuti (T. VI, str. 50); opowiadają dzieje założenia tego kościoła z dziecięcą prostotą a rzewnością, a uderzają malowaną architekturą, wielce podobną do owych, które spotykamy na pompejańskich malowidłach. Na swojém miejscu była mowa o *Giunto Pisano* i o *Guidonie ze Sieny* (T. IV, str. 13). Wszak mistrzem malarzem, który się wydobył ze skołczenia bizantyńskiego był wielki *Jan Cimabue* (ur. 1240, † 1300). W nim pasuje się wskrzeszone życie ze śmiercią. Ale o tym mistrzu prawiłem za kilku nawrotami w Wenecyi (T. I, str. 278 i 290), głównie jednak we Florencyi w S. Maria Novella (T. III, str. 247) i w zarysie sztuki toskańskiéj (T. IV, str. 14 i nast.), w Rzymie (T. VI, str. 46). Jak zaś Cimabue był praszczurem szkoły florenckiéj, a może całego późniejszego malarstwa włoskiego, tak *Duccio di Buoninsegna*, żyjący w tymże okresie, stał się założycielem szkoły sieńskiéj (T. III, str. 308, T. IV, str. 15). Godni wspomnienia artyści są: *Andrea Taffi*, *Gaddo Gaddi*, o nich atoli mówiłem w Zarysie sztuki w Toskanii (T. IV, str. 15 i następne).

OKRES II.

B. Styl gotycki.

Od roku 1200 prawie do połowy XV wieku we Włoszech.

W tomie IV, str. 16 i nast., zwłaszcza w obszernym przypisku str. 17, podane są cechy *architektury gotyckiéj*, które choć ogólne wystarczają dla celu naszego. Nadto w wielu miejscach mówiłem o fantazyi romantycznéj, któréj właśnie najdobitniejszym wyrazem jest styl gotycki. Nie przytaczając wszystkich w téj mierze ustępów, odsyłam do uwag naszych rzuconych we Florencyi o wieżach gotyckich (T. III, str. 227). W T. III, str. 242, prawiłem o sztuce chrześcijańskiéj w ogólności, a w Neapolu porównywałem sztukę romantyczną z klassyczną (T. IV, od str. 141 do 144) i znowu ornamentykę klassyczną z gotycką i renessansową (T. IV, str. 179 i następne). Powtarzałem atoli kilkakrotnym zawodem, iż gotyk nigdy nie przyjął się zpełna na ziemiach włoskich, że był tutaj tylko gościem, barbarzyńskim cudzoziemcem, przybyszem

z po za Alp. Jakoż we Włoszech tradycye klassycyzmu, pochodzenie rodowe, wzory starożytnego świata choć w zwaliskach, klimat a poczucie artystyczne rodzime były przeciwne gotyckiemu stylowi który przychodził Włochom z północy. Zatém poszło, że rzadko tylko we Włoszech znajdziemy budowanie większe, będące wskróś przeniknione ideą gotycyzmu, jak to bywa na północy — i że jedynie pomniejsze dzieła, jak grobowce, pomniki, stały się wyrazem wiernym tego stylu. Nadto gotyk włoski nie tchnie owym spirytualizmem niebolotnym, zrywającym się od ziemi i przemagającym materyę, owszem u niego rozmiary poziome rozpościerają się obszernie, nawy środkowe bynajmniéj nie strzelają w górę z tą zuchwałością właściwą północy. Ztąd też cały widok wewnętrzny włoskiego gotyku jest raczéj szeroki niż wysoki — bo nawet rozpięcie sklepień i arkad bywa stosunkowo wielce szerokich rozmiarów. Gdy na północy ściany kościelne bywają tak wązkie, iż raczéj mają wejrzenie filarów rozdzielających ogromne okna, przeciwnie okna w kościołach włoskich są stosunkowo szczupłych wymiarów, więc ściany rozwijają się w znaczną powierzchnię, a tak właśnie użyczają malarstwu swobodnego obszernego miejsca. Na północy kościół gotycki zwraca na zewnątrz swój niby szkielet i odurza, zachwyca tym dziwnym a skomplikowanym systematem filarów przypornych (szkarp) i arkad napowietrznych, a zarazem czaruje tłumem iglic, filarów i tysiącem osobnych całostek (*). We Włoszech styl gotycki patrzy prawie trzeźwo, chłodno; szkarpy jego wielce umiarkowane a chłodne. Jednak lubo nie ma w nim fantastyki czarodziejskiéj krajów północnych, za to różnobarwne płyty marmurów, ożywiają ściany, a często skulptury wysokiéj wartości uzacniają widok zewnętrzny. Prawdziwém uzupełnieniem widoku kościołów gotyckich w Italii są te ich wieże, które nie tylko wznoszą się z osobna, nie stykając się z kościołem, ale bynajmniéj nie są tak smukłe, śmigłe, niebolotne, jak ich siostrzyce na północy (charakterystyka gotyki włoskiéj T. II, od str. 159 do 263).

Nie dziw téż, iż w różnych stronach Włoch gotyka się zmienia wedle zewnętrznych wpływów. Tak pamiętamy, iż w Wenecyi pałace i inne budowy świeckie ochuchane są tchem maurytańskim z powodu częstych, zwłaszcza handlowych stosunków tego morskiego grodu ze wschodem.

Ten wpływ oryentalny tak silnie tu przemawia, iż zradza w Wenecyi jakby osobny rodzaj gotyckiego stylu. Wspominamy przedewszystkiém o weneckich pałacach, których widoki podaliśmy na drzeworytach, jako pałac dożów (z r. 1342 do 1354) zbudowany za dożę *Falierego* przez *Filipa Calendario* fig. 1 (T. I, str. 133, opis tego

(*) Te wszystkie cechy istnego gotyckiego stylu oznaczyłem w przyp. T. IV, str. 17 powyżéj przytoczonym.

pałacu str. 136), pałac *Foscari* przez mistrza *Bartolomeo* fig. 8 (T. I, str. 372), *Ca Doro* fig. 9 *a i b* (T. I, str. 240 i 243). Opisując te pałace oznaczyliśmy bliżéj, na czém zależy ten styl maurytańsko-gotycki pałaców weneckich (głównym naszym opisem w téj mierze jest ustęp od str. 202 do 210 T. I, a zwłaszcza przypisek str. 207). *Porta della Carta*, będąca przepysznym portalem do pałacu dożów jest również pomysłu *Filipa Calendario* a okazałym przykładem gotyzmu będącego atoli już na wylocie (T. II, str. 43 i nast., a na fig. 4, T. I, str. 161 widać ten portal choć zacieniowany). Do kościołów gotyckich w Wenecyi głównie liczy się *S. Maria Gloriosa dei Frari* z r. 1205, którego mistrzem był wspomniany *Mikołaj z Pizy* (T. II, str. 160); *S. Giovanni e Paolo* wykonany przez uczniów *Mikołaja* fig. 25 (T. II, str. 167) pokazuje nam gzyms wielce oryginalny tego kościoła; a na fig. 26 (T. II, str. 176) przedstawiający nam *Scuolę di S. Marco* spostrzegamy część tego kościoła Św. Jana i jedną z jego wieżyczek z kwiatonem. W Padwie kościół Św. Antoniego kompozycyi Mikołaja jest gotykiem nie bardzo szczęśliwym (ob. T. II, str. 232 i następne). W Medyolanie katedra założona przez mistrza *Henryka de Gomodia* w r. 1386 jest bez wątpienia najbogatszym stylem gotyckim, na który się mogły zdobyć Włochy północne; cała wskróś z białego marmuru, mimo to, że i w niéj znajdziemy błędy przeciw ścisłéj architekturze gotyckiéj, którą chciano ześlubić z rodzimém poczuciem italskiém. Dla czytelników naszych wielce jest ważny rzut poziomy téj katedry, skreślony na fig. 42 (T. III, str. 23), gdyż nam pokazuje rozkład ściśle gotycki — i może nam być ogólną modłą planu kościołów gotyckich na północy europejskiéj. Ornamentyka zaś facyaty, i owe znane nam igiełki, wieżyczki, wytryskujące całym światem czarnoksięzkim po nad kościołem, są pojęte zupełnie w duchu italskim (ob. opisanie téj katedry w T. III, od str. 22 do 25, a dokładniéj jeszcze od str. 77 do 83).

Z dzieł architektonicznych świeckich w Medyolanie godne podziwienia *Ospedale Grande*, pierwotnie założony przez mistrza *Filarete* fig. 45 (T. III, str. 56) podaje nam część wyższą jednego z okien wraz z arkadą. Tam również czytelnik znalazł bliższy opis tego budynku gotyckiego, ale tchnącego już nadchodzącym stylem renessansu.

Katedra w Como przemówiła do nas gotyką włoską, połączoną z wczesnym renessansem (T. III, str. 63). Kościół Certosy pod Pawią z r. 1396 założony był przez *Marca di Campione* (T. III, str. 89) w czasie gotyckiego stylu, ale facyata jego dokonana była późniéj przepychem wczesnego renessansu. Facyata katedry genueńskiéj z czarnego i białego marmuru nie zupełnie odpowiada idei stylu gotyckiego (T. III, str. 119 i nast.).

Co do gotyckiéj architektury na ziemi Toskańskiéj, przytaczamy tu jedynie ową przepyszną katedrę florencką, którą wyjaśniają nam trzy drzeworyty: fig. 61 (T. III, str. 205), fig. 62 (str. 218), fig. 63

(str. 221), a którą budował (od r. 1296) ów śmiały geniusz *Arnolfo di Cambio* także di Colle zwany. Kopuła zaś należy już do następującéj epoki; i wybudował ją Brunelleschi. Wszakże ten sam Arnolfo jest mistrzem kościoła *S. Croce* (T. III, str. 238) i owego butnego, groźnego pałacu *Vecchio*, fig. 51 (T. III, str. 156). Dziwów dokazuje we Florencyi wielki architekt, rzeźbiarz i malarz *Andrea Orcanga* — on buduje lodżye dei Lanzi, fig. 51 (T. III, str. 156). Ale mistrzem najsławniejszym tego okresu jest *Giotto* († 1336), budownik dzwonnicy florenckiéj, fig. 61 (T. III, str. 205 opis 226), *Sisto* i *Ristori* obaj zakonnicy stawiają kościół S. Maria Novella (T. III, str. 246). A *Jan z Pizy*, syn Mikołaja buduje *Campo Santo* w Pizie (T. III, str. 320). W Sienie patrzyliśmy na cud marmurowy, jakim jest katedra tamtejsza, zbudowana przez *Maestro Lando* (T. III, str. 307 i T. IV, str. 20). Zob. jeszcze ogólną charakterystykę gotyckiego stylu w Toskanii (T. IV, str. 16 i nast.).

W Neapolu, w kościele Ś-téj Klary, oglądaliśmy grobowce gotyckie domu andegaweńskiego.

W Rzymie, jak wiemy, ściśle mówiąc jeden jest tylko kościół zbudowany wedle prawideł gotycyzmu (T. VI, str. 59 i nast.).

Wspomnijmy jeszcze o kilku najważniejszych budowach gotyckich we Włoszech, choć przez nas w Podróży nieopisanych. Tu należy kościół wyższy w Assyżu (dolny jest w stylu romańskim), katedra w Lucce i ów ogromny arcy wspaniały kościół Św. Petroniusza w Bononii. Między okazałemi świeckiemi budowami gotyki przytaczam za przykład w Bononii Logią de Mercanti, we Ferrarze Palazzo della ragione (z r. 1326) — Palazzo della ragione w Padwie — w Sienie Palazzo Buonsignori, i t. d.

Rzeźba gotyckiego okresu. Wiemy, jako *Jan z Pizy*, syn *Mikołaja* jest skulptorem w duchu italsko-gotyckim. Wielkie bogactwo myśli, głębokie uczucie, ze samego dna serca pochodzące, wyraz duszy z mistrzowska oddany, kompozycya umiejąca się genialnie zastosować do danéj przestrzeni, obok piękności formy, oto są zalety, które słusznie przyznają *Janowi*. Mówiliśmy o nim, jako o rzeźbiarzu w obec posągu Najświętszéj Panny, fig. 60 (T. III, str. 204), wzniesionym nad jednym z bocznych portalów katedry florenckiéj. Obok niego godzien wysokiéj chwały syn jego *Andrzéj Pisano* (T. III, str. 229) i *Nino Pisano* (T. IV, str. 22). Wszakże rejem tego czasu w skulpturze jest *Giotto*. Rozprawialiśmy obszerniéj o jego rzeźbach zdobiących dzwonnicę florencką (T. III, str. 228 i nast.). Przypomnimy sobie ducha jego stylu, gdy późniéj mówić będziemy o jego dziełach pędzlem wykonanych. Przywiedźmy jeszcze imiona niektórych współczesnych rzeźbiarzy. Tu należą architekt i malarz *Andrea Orcanga* (T. III, str. 288), *Filippo Calendario* (T. I, str. 138, T. II, str. 114 przyp.), podobnie i *Arnolfo di Cambio*; widzieliśmy na fig. 125 (T. VI, str. 41) aniołka z tabernakuły bazyliki Św. Pawła, wykonanego przez tego Arnolfa albo imiennika jego. Do tego

okresu należy jeszcze grobowiec kardynała Gonsalvo w *S. Maria Maggiore*, rzeźbiony w r. 1299 przez *Jana Cosmy*, którego rodzina zakwitnąwszy w okresie stylu romańskiego jeszcze świeciła chwałą za czasów gotyki; fig. 128 (T. VI, str. 50) przedstawia nam anioła stojącego w tym grobowcu.

Toskania w tym okresie stanęła również na czele *malarstwa*, a głównym przewodnikiem stanowiącym zwrot w téj sztuce jest *Giotto* (Bordone ur. 1276, † 1336), przyjaciel Dantego. Scharakteryzowaliśmy tego wielkiego założyciela nowoczesnego malarstwa w wielu miejscach naszéj książki. Wiemy, że on maluje głębokie myśli, że małym zachodem wypowiada najwznioślejsze idee. Spirytualizm, który żyje w gotyckiéj architekturze północnéj przemawia w rzeźbach i malowaniach Giotta całym światem duchowym. Rzeczywistość, natura, anatomia o tyle tylko u niego mają znaczenia, o ile dla niego są środkiem do wyrażenia prawd wiekuistych. Odsyłam czytelnika w téj mierze do uwag naszych wyrzeczonych we Florencyi (T. III, str. 226 i nast., podobnie od 243 do 246), daléj w Padwie (T. II, str. 234 i nast.) — następnie w Zarysie dziejów sztuki toskańskiéj (T. IV, str. 24 i nast.) — a nakoniec w Neapolu (T. IV, str. 318 i nast.). Bo Giotto malował po wszystkich stronach Italii, wszędzie rozsiewając ziarna żywotnego geniuszu swojego; tworzy w Padwie, w Neapolu, w Rzymie, w Assyżu i t. d. Uczniem Giotta jest *Taddeo Gaddi*; pracuje jeszcze r. 1366. Mówiliśmy o tym mistrzu jako o architekcie we Florencyi (T. III, str. 207 i 237) jako o malarzu w kaplicy Baroncelli (T. III, str. 245) (ob. jeszcze Zarys Dz. sztuki Tosk. T. IV, str. 26). Tu należy następnie syn jego *Agnuolo Gaddi* † 1394 (T. IV, str. 27) — a przedewszystkiém *Tomaso di Stefano* ur. 1324, † 1356, który choć nie był wprost uczniem Giotta, tak się przejął duchem jego, iż go *Giottino* zwano (ob. T. IV, str. 27, pracuje też jako rzeźbiarz T. III, str. 229). Równocześnie prawie kwitną jeszcze w Toskanii malarze: *Buffolmaco* (T. III, str. 321, T. IV, str. 27), podobnie wspomniany powyżéj rzeźbiarz i architekt Andrzéj Orcanga († 1389) jest twórcą obrazu: „Tryumf śmierci“ w Campo Santo w Pizie (T. III, str. 322, T. IV, str. 27), obok niego pracuje *Bernardo*, jego brat, daléj ów fantastyczny *Spinello z Arezzo*, który umiera przestraszony pojawieniem się szatana przez niego malowanego (T. III, str. 200 tudzież str. 325 także w Zarysie Dz. szt. w Tosk. T. IV, str. 28, przywodziłem innych Giottystów).

Pamiętajmy atoli, iż obok téj szkoły florenckiéj Giotta malującéj niby myślami, ideami, rozkwita druga będąca również spirytualną, ale przedstawiającą uczucia rzewne, tkliwe, nadziemskie, niby muzyczne. Charakter jéj bliżéj określa niebiańska — jest-to szkoła *Sieńska*. Charakter jéj bliżéj okreśłony i ważniejszych jéj mistrzów podałem we Florencyi (T. III, str. 298), w Sienie (T. III, str. 308 i 310 i nast.); a późniéj ta szkoła była charakteryzowana jeszcze w Zarysie sztuki Tosk. (T. IV, str.

23 i nast. i str. 28). Jak szkoła florencka poczęła się w okresie gotyckim genialnością *Giotta*, tak sienska w okresie romańskim poczyna się od malarza *Duccio di Buoninsegna* (T. III, str. 308) a w czasach gotyki rozkwita talentem *Szymon di Martino*, który był właśnie współczesnym Giotta. Późniejsi mistrze sieńscy, *Pietro di Lorenzo* i *Ambrogio di Lorenzo* malują pod wpływem szkoły Giotta (T. III, str. 326). Kończymy rzecz o tym okresie przywodząc prawdziwie anielskiego malarza, owego *Jana z Fiesoli* — nie darmo *Angelico* zwany (ur. 1387, † 1455). Wszak to on tak często nas zachwycał i rozrzewniał we Florencyi. Jakoż gdy już współczesne malarstwo zwróciło się do natury, do rzeczywistości, Angelico w niebie tonie, malując niby modły a hymny przeczyste — nadziemskie (T. III, str. 278, 299, T. IV, str. 29). Współczesnym jego był malarz *Kameduła Don Lorenzo* (T. IV, str. 29).

Gdy Giotto wykonywał w Neapolu ważne dzieła (tak głównie w S. Maria Incoronata, T. IV, str. 318), więc mu nie brakło w tém mieście następców. W jego stylu tworzy *Maestro Simone* i uczniowie jego *Stefannone*, *Francesco di Maccho* i t. d. (ob. T. IV, str. 319). Ten Francesco miał ucznia dzielnego imieniem *Colantonio del Fiore* (ur. 1352, † 1444), o którym dość szeroko rozprawialiśmy w Neapolu (T. IV, str. 320).

Rzym ówczesny nękany nieszczęściem był w téj epoce gruntem nie płodnym dla sztuki. Godzien atoli chwały *Piotr Cavallini* architekt i mozaista tworzący w stylu Giotta (T. VI, str. 77).

W Wenecyi mówiliśmy o wpływach Giotta na tamtejszych malarzy (T. I, str. 277). Przedstawiły się nam obrazy, które stworzył *Mikołaj Semitecolo* (kwitnie: 1367 do 1394), *Stefano Pivano* (T. I, str. 278 do 280), daléj *Lorenzo Veneziano* (T. I, str. 280), *Michał Giambano* (T. I, str. 280); a przedewszystkiém przypominamy szkołę, ktora się zawiązała pod Wenecyą na wyspie Murano a ztąd szkołą *Muranesów* zwana. Do niéj należą: *Giovanni Alemano*, daléj rodzina *Vivarinich*, *Giovanni*, *Antonio Vivarini* i jeszcze inni mistrze z téj familii (T. I, str. 24 i nast.).

W Medyolanie zaszczepił styl Giotta *Giov. di Milano* i pracowali w tym kierunku *Michele de Milano* i *Trozada Monza* (T. III, str. 27, T. IV, str. 27).

Dla uzupełnienia poczetu malarzy tego okresu, wspominamy jako kwitną w Padwie *d'Avanzo Aldighiero* i *Stefana da Zevio z Verony*, *Jan* i *Antoni z Padwy*. Przywodzimy jeszcze artystę pełnego lubéj słodyczy imieniem *Gentile Fabriano* († 1450); o nim mówiliśmy w Wenecyi (T. I, str. 304).

SZTUKA NOWOŻYTNA.

Srednie wieki już się przeżyły a ze stuleciem XV nastał ogromny nowy zwrot w ludzkich dziejach. Mówiliśmy już za kilkakrotnym zawrotem, iż Średnie Wieki (a zwłaszcza druga ich połowa, będąca okresem stylu gotyckiego) są czasem młodzieńczym nowoczesnéj Europy, który trafnie romantycznym nazwano. Jednostki ludzkie wybujały ogromném poczuciem indywidualności swojéj, cała społeczność rozsypała się jakby na atomy osobne, z których każdy podrzucany był ochotą do samoistności a swobody bez granic. Jednak wtedy człowiek w téj samodzielności swojéj jeszcze odnosił się li do samego wnętrza swojego, do własnéj swojéj jednostkowéj istoty, do treści, która mu wykipiała z wnętrza a odwracał się od natury i od zewnętrznego rzeczywistego świata. Tak oddając się swojéj fantazyi, swoim uczuciom wrzącym młodzieńczym, na miejsce świata rzeczywistego, dla którego nie miał oczu, wymarzył sobie świat fantastyczny, czarodziejski, w którym żyje i oddycha. Ale człowiek średniowiekowy nie byłby nawet zdołał wpłynąć na rzeczywistość zewnętrzną, bo sam ten człowiek jak i ten cały zewnętrzny, umysłowy i fizyczny świat ujęty był w karby potęg ogólnych i wielkości uświęconéj tradycyi.

Inaczéj się stało w wieku XV. Umysł dojrzał, zmężniał, uczucie indywidualności i swobody nie tylko jeszcze potężniéj się wzmogło ale stało się wskróś inne niby praktyczne. Człowiek albowiem teraz burzy już ów świat swój fantastyczny, złudny, roztwiera szeroko oczy duchowe i świeżemi siłami ima się natury i rzeczywistości. On teraz zuchwale zrywa z tradycyą i wszystko bada, przenika; on gorącą żądzą chce opanować cały świat, wziąść go w posiadanie, przeistoczyć go wedle własnéj treści osobistéj, a tak uczynić

go wyrazem swojéj indywidualnéj istoty. A z zrządzenia Opatrzności się stało, że właśnie olbrzymie fakta w tym wieku XV a raczéj w drugiéj jego połowie były pomocą nowemu zwrotowi cywilizacyi. Druk dawniéj wynaleziony, teraz już dzielnie rozwinął skrzydła swoje, i na wszech strony roznosił powiewem duchowym zdobycze pracującéj myśli. Kolumb odkrywa Amerykę, Kopernik roztwiera tajemnice niebios gwiaździstych a upadek Konstantynopolu przeważnie się przyczynia do rozbudzenia zapadłéj starożytności. Filozofia, literatura, poezya, sztuka starożytna staje teraz na jawie i dla wszystkich przystępnym. I uważmy! Ten wiek XV, który już sam z siebie był party do nawrócenia się do natury i rzeczywistości zewnętrznéj — teraz w tym nowo odkrytym świecie starożytnym spotyka dzielną potuchę tych dążności swoich. Bo jak wiemy istotą żywotną téj starożytności klassycznéj jest właśnie zgoda a zaślubienie się ducha z naturą, — człowieka wewnętrznego z całą rzeczywistością zewnętrzną.

Nowy zwrót duchowy stał się zarazem téż zwrotem dla dziejów sztuki. Gdy w średnich wiekach człowiek podrzucany będąc fantazyą, a kipiącą zagadkową treścią, z któréj sam sobie nie zdołał zdać sprawy jasnéj, wyrozumowanéj — więc téż rodzajem sztuki jemu najwięcéj odpowiednim była architektura, jako sztuka symboliczna, ogólnikowa — zagadkowa, — zwłaszcza przypadał mu do serca ów styl gotycki, zrywający się jakby przeczuciem w nieskończoność. Teraz zaś, gdy człowiek wzrósł w indywidualność, gdy sam siebie ujął jako jednostkę, rzeczywistą, osobniczą, gdy zrozumiał siebie, więc téż nie był już zadowolony z ogólników architektonicznych tak bezosobowych i abstrakcyjnych, ale jął się z całą miłością sztuki, wyrażającéj właśnie najwierniéj indywidualność i całą jéj grę osobniczą. Takową sztuką atoli jest malarstwo! Uważmy jeszcze. Gdy jednostka już siebie pojmowała, gdy już badała świat i stosunki ludzkie, więc téż poczęła rozumiéć ów zgrozy pełen dramat dziejów a społecznych walk. A ze wszystkich rodzajów sztuki właśnie malarstwo zdoła być téj dramatyczności najwierniejszym wyrazem, malarstwo pod tym względem staje prawie obok saméj poezyi. A nadto uważmy, jako świat chrześcijański, tchnący nadziemską ideą, właśnie w sztuce malarskiéj tak idealnéj dobił się najwięcéj sobie odpowiedniego przedstawcy. Z tego powodu téż w następujących naszych zarysach sztuki nowoczesnéj przeważnie zwrócimy uwagę na ten rodzaj artyzmu.

Wszak ówczesne pokochanie się w starożytnym świecie i w naturze i rzeczywistości wskróś przerodziło sztukę samą. Malarze, rzeźbiarze teraz studyują rzeźby starożytne i żywą, żyjącą naturę, a mistrze-budowniki włoscy zapatrują się z miłością na zabytki starożytnéj architektury, która tém więcéj przypada im do serca, gdy z niéj właśnie przemawia wzgląd na naturę a na istotę materyi; téj materyi, którą sobie tak lekce ważył północny styl gotycki! Architektura starożytna zawsze tak blizko krewniła się z poczuciem budowników włoskich, że nawet w ich średniowiekowych budowach dosłuchać się możemy jéj odgłosu.

Teraz przypominamy czytelnikowi epoki i okresy nowoczesnéj sztuki, — które mają być poniżéj przedmiotem naszym. Uważmy! Jak w epokach poprzednich tak i w okresach nowoczesnéj sztuki bierzemy nazwy tych okresów od architektury, bo sztuka budowania jest zarówno tłem rzeźby i malarstwa.

EPOKI SZTUKI NOWOŻYTNÉJ.

A. Epoka renessansu.

a) Okres wczesnego renessansu (od r. 1420 do 1500).

b) Okres późniejszego renessansu, czyli najwyższego jego rozkwitu od 1500 do 1540 — 1550. (Co do znaczenia renessansu i jego okresów przytaczamy tu główne miejsca, w których o nich prawiliśmy: T. II, str. 171 i nast., 175, daléj 191 i nast., T. III, str. 254, T. IV, str. 31 i nast.).

B. Czasy teoretyków czyli właściwego odrodzenia (druga połowa XVI wieku).

C. Styl Barocco — *czasy kolejnego upadku i dźwigania się sztuki*, od końca wieku XVI do końca prawie XVIII.

Przypominamy jako streszczając już w różnych tomach naszéj Podróży uwagi poczynione nad przeróżnemi pomnikami architektury i przywodząc takowe w kolei chronologicznéj, oznaczyliśmy te same epoki i okresy nowoczesnéj sztuki. Tak w T. II, str. 209 i nast. T. III, str. 131 i nast. (W tém miejscu T. III, nie rozdzieliłem epoki renessansowéj na dwa jéj okresy, bo oba pomniki tam przytoczone S. Maria della Grazie w Medyolanie i Certosa w Pawii należały do okresu renessansu wczesnego). Nakoniec trzymałem się tychże samych epok w Zarysie dziejów sztuki Toskańskiéj (T. IV, od str. 31 do końca Zarysu).

W okresie wczesnego renesssansu i w okresie renesansu najwyższego, artyzm tak błogo, tak świetnie, przebogato wybujał w Italii, iż po różnych jéj ziemiach i w różnych jéj miastach prawie w jednych i tych samych latach zajaśnieli wielcy mistrzowie a rozwinęły się arcyważne a znakomite szkoły. Mniemam, iż opowiadanie kolejne tych wielkich pojawów nie byłoby zupełnie stosowne do przedstawienia faktów sobie współczesnych, zdaje mi się przeto, iż przysłużę się czytelnikom, gdy uwidomię te dwa okresy tablicami, które za

jednym rzutem oka unaocznią czytelnikowi współczesność różnych szkół a znakomitych mistrzów (*).

A) EPOKA RENESSANSU.

a) Okres wczesnego renessansu (**),

od r. 1420 do 1500.

Ogólny charakter okresu.

Architektura. Gotyka się przeżyła a artyzm italski całém sercem jął się form starożytnych, do których od dawna był tęsknił. Ale uważmy, że prócz tych form, inne jeszcze czynniki nie mało wpłynęły na właściwość rozwoju budownictwa w tym okresie. Jakoż naprzód okres gotycki, choć był już przebrzmiał, zbogacił renessans doświadczeniem i bogatą techniczną wiedzą, — następnie świat nowoczesny miał inne potrzeby, inne obyczaje, inne wymagania, jak świat klassyczności od wieków wymarły, więc chodziło o to, aby dawne starożytne formy zastosować do potrzeb nowoczesnych. Tak się dzieje, iż renessans doświadcza sił swoich, że wpada na różne pomysły, by sprostać zadaniu temu. Takowe doświadczanie nie przychodziło mu ze zbyt wielką trudnością, bo fantazya tego czasu była młoda, lekka, bogata i natchniona, nie krępowana jeszcze żadnemi prawidłami a to tém mniéj, że wtedy jeszcze nie rozumiano gruntownie znaczenia konstrukcyjnego różnych części i członków starożytnéj architektury. Ztąd téż fantazya ówczesnych budowników świeża, radośna a kochająca się w przystrojach, buduje tworząc przebogate dekoracye i ornamentyki wielkiéj rozmaitości i wdzięku, lubo nie zawsze odpowiednie logicznéj istocie rzeczy. Ztąd téż zrozumiemy, iż renessans ten tak w przeróżnych kształtach wykwita po różnych ziemiach i grodach italskich, że architektoniczne dzieła są wyrazem indywidualnego nastroju mistrza. Tak przeto każdy wielki budownik tego okresu komponuje w stylu sobie właściwym,

---

(*) Ze względów typograficznych, jak i w celu zachowania ciągłości w wykładzie przedmiotu, wcielamy owe dwie tablice, przedstawiające rozwój sztuki renessansowéj, do tekstu, podobnie jak to sam Kremer uczynił przy wykładzie dalszych epok sztuki nowożytnéj. — St.

(**) Dla braku miejsca przywodzę tutaj tylko niektóre ustępy w dziele odnoszące się do mistrzów, o których mowa na tych tablicach; odsyłam tedy szanownego czytelnika do poniżéj umieszczonego alfabetycznego spisu mistrzów, w którym już dokładniéj oznaczone są wszystkie ustępy im odpowiednie.

który tedy od mistrza bierze nazwanie swoje, np. styl Bramantego, Lombardów i t. d., (ob. T. II, str. 170 i nast., 174 i nast., 191 i nast., 209. T. IV, str. 31 i nast.

Rzeźba i malarstwo tego okresu. Rozbudzona indywidualność, zwrócenie się do natury a studya rzeczywistego życia i obyczajów (nawet wątku różnego szat) występuje wybitnie w dziełach sztuki a zwłaszcza w malowanych obrazach. Bo w nich już wyraźnie wyjawiają się indywidualne postawy i fizyognomie a często bardzo widać jakiś świeży naturalizm i realistyczne pojęcie, a przytém życie zwyczajne powszednie, współczesne, z miłością studyowane przenosi się w obrazy religijne, tak dalece, iż nawet święte osoby prawie zawsze ubrane w strój współczesny mistrzom. Jednak z drugiéj strony często bardzo spostrzedz można, iż przeczysta idealna piękność tchnąca w skulpturach starożytnych nie mało ułagodziła i uszlachetniła realizm mistrzów tego okresu.

Toskania.

Architektura. Toskanii a mianowicie szlachetnéj Florencyi należy się pierwszeństwo w całéj téj nowoczesnéj sztuce. Rejem naczelnym architektury renessansowéj jest tutaj *Filippo Brunelleschi* (Brunelesco) ur. 1377, † 1444; on postawił kopułę na katedrze florenckiéj, fig. 61 (T. III, str. 208 i nast.), buduje we Florencyi kościół S. Lorenzo, fig. 65 (T. III, str. 254 i nast.), S. Spirito (T. III, str. 267), pałac Pitti (T. III, str. 268, ob. jeszcze i T. IV, str. 34). Znakomitym jeszcze architektem jest *Michelozzo* a zwłaszcza *Benedetto da Majano* (ur. 1442, † 1497), mistrz pałacu Strozzi, fig. 67 (T. III, str. 265). *Szymon Cronaca* skomponował belkowanie tego pałacu, fig. 68 (T. III, str. 266). Tu jeszcze wspomnieć należy świetnych braci budowników *Giuliano* i *Antonio di San Gallo*, (ob. T. IV, str. 35, daléj T. VI, str. 16). O téj rodzinie San Gallo podaliśmy wiadomostki w (T. VI, str. 17 w przyp.). Innych mistrzów budowników znajdzie czytelnik w T. IV, str. 34 i nast. W T. IV, str. 34, mówiłem o bliższych cechach architektury toskańskiéj tego okresu. Tutaj jedynie przypominamy, że wczesny renessans florencki jest pełen rozłożystéj powagi, uroczystości a jakiéjś butnéj grandezzy, liczącéj na wielką stopę.

Rzeźba. W rzeźbie odznacza się ten sam *Filip Brunelleschi* (T. III, str. 210 i nast. str. 249), *Lorenzo Ghiberti* (ur. 1378, † 1455), mistrz drzwi śpiżowych w baptysterium florenckiém, nazwanych *furtą do raju*, fig. 64 (T. III, str. 233); jest to dzieło, jak się na swojém miejscu rzekło, skomponowane w stylu malarskim. *Lucca della Robbia* (ur. 1400, † 1480), praszczur całéj rodziny zacnych artystów (T. III, str. 294, T. IV, str. 36). *Donato di Betto Bardi* zwykle *Donatello* zwany (ur. 1386, † 1466), przesadzający w naturalizmie (ob.

T. III, str. 209 i nast., str. 283, T. IV, str. 36), *Andrea Verrochio*, (ur. 1432, † 1488), pamiętny nam z zatargów ze Signorią Wenecką (T. II, str. 168, T. IV, str. 37). Innych rzeźbiarzy toskańskich tego czasu wymieniłem w T. IV, str. 36 i nast., określając cechy ówczesnéj skulptury. Tu należy powyżéj wspomniony *Benedetto da Majano*, znany nam jako architekt (T. III, str. 294), i *Giuliano da Majano*, budownik pałacu weneckiego w Rzymie (T. VI, str. 60). Również świetnym skulptorem jest mistrz sieński *Jacopo della Quercia* (ur. 1374, † 1438), znany nam ze Sieny (T. III, str. 308, 312 T. IV, str. 35).

Malarstwo toskańskie. W T. IV, od str. 38 do 46, czytelnik miał sobie przywiedzionych wszystkich znakomitych malarzy florenckich tego okresu z przytoczeniem miejsc, w których o nich w naszéj Podróży mówiłem; ograniczam się więc tu na najcelniejszych mistrzach.

Przodkujący malarstwu i rozpoczynający w całéj pełni sztukę nowoczesną malowania jest *Tomaso* zwykle *Masaccio* zwany (ur. 1402, † 1443). Mówiliśmy głównie o tym wielkim mistrzu we Florencyi w kaplicy Brancacci (T. III, str. 284 i nast. ob. i T. IV, str. 39 do 41). Nieco późniejszym od niego jest ów genialny a tak fantastyczny zakonnik *Fra Filippo Lippi* (ur. 1412, † 1469, T. III, str. 287, 299), T. IV, str. 41 i nast.). *Sandro Boticelli*, szorstki naturalista, malujący allegorye (ur. 1447, † 1515; T. III, str. 300 i T. IV, str. 42, oraz uczeń jego *Filippino Lippi* (ur. 1460, † 1505, T. III, str. 287) — następnie malarz pełen życia i ruchu *Benozzo Gozzoli* (ur. 1420, † 1498), znany nam z pizańskiego *Campo Santo* (T. III, str. 326, ob. jeszcze T. IV, str. 43). Przecież po wielkim Masaccio należy się hołd jeszcze dwom wielkim mistrzom, bo *Dominikowi Ghirlandajo* (ur. 1449, † 1495; T. III, str. 250, T. IV, str. 44), i *Łukaszowi Signorelli* (1439, † 1521), który kończy ten okres i niekiedy uważany bywa za wysłannika *Leonarda da Vinci* (T. III, str. 300, T. IV, str. 45 i nast.). Wspominamy jeszcze o *Andrzeju del Castagno* (ur. 1406, † 1480?), tak twardego pędzla i serca (morderca Dominika Veneziano; ob. T. I, str. 302, i T. IV, str. 44). O *Verocchio* mówiłem powyżéj, jako o rzeźbiarzu; on był zarazem malarzem i nauczycielem Leonarda.

Wenecya.

Renessans wczesny jest tutaj zupełnie różny od florenckiego; zamiast owéj rozłożystéj przestrzennéj powagi, widzimy w Wenecyi radośną, bogatą architekturę, uśmiechającą się świetnością kosztownego wątku a bogatą wdzięczną ornamentyką. Ta właściwość zrodziła się najprzód z braku obszernego miejsca (kościoły, pałace stawiano na palach), które wynagradzano przepychem materyału —

powtóre z przewagi arystokracyi nadzwyczaj zamożnéj, szczęśliwéj, spełniającéj kielich ziemskiéj radości, ale arystokracyi uszlachetnionéj miłością dla sztuki i jéj wdzięków uroczych.

Architektura. Do *budowników* weneckich tego okresu liczy się *Bartolomeo Buono* (T. I, str. 148), a przedewszystkém rodzina *Lombardo* (Pietro r. 1496, T. I, str. 149 i 247; T. II, str. 171 i 188), *Martino*, *Antonio*, *Giulio*, *Tullio*, *Sante* (T. I, str. 247, T. II, str. 171, 188 i nast.). Na stronie 211 i nast. w T. II, przytoczyliśmy dzieła architektoniczne, które przez nas w Wenecyi bliżéj opisane były; tutaj przypominamy tylko te, które są wyjaśnione figurami. Kościół S. Zaccaria przez *Marcina Lombardo* r. 1457, fig. 28 (T. II, str. 186), pałac Vendramin-Calergi z r. 1481 przez *Pietro Lombardo*, fig. 10, 11, 12, (T. I, od str. 248 i nast.). Scuola di S. Marco przez *Marcina* i *Piotra* z r. 1485, fig. 26 i 27 (T. II, str. 176 i 177).

Rzeźba. Do ornamentyki ówczesnéj należy podnoże jednego z masztów na placu Św. Marka, fig. 5, wykonane przez rzeźbiarza *Aleksandra Leopardo* (ur. 1450, † 1515, T. I, str. 168 i T. II, str. 168). Sławnemi są skulptorami *Ant. Bregno* i *Antonio Scarpagnino* (T. II. str. 50).

Malarstwo. *Z malarzy* tu rozpoczyna rej *Bartolomeo Vivarini*, z owéj zasłużonéj Vivarinich rodziny pracującéj na wyspie Murano (T. I, str. 292, przyp.). Bartolomeo trzyma się szkoły padewskiéj. Silniéj wpłynął na zrodzenie się nowéj epoki malarstwa *Antonello da Messina* (ur. 1414; T. I, str. 300). Lecz najwyższą świetnością zajaśniała w Wenecyi rodzina *Bellini*, ojciec *Jacopo* (ur. 1400, † 1470; T. I, str. 304) i dwaj jego synowie: *Gentile* (ur. 1421, † 1501; T. I, str. 308 i nast.), a drugi sławniejszy niż obaj, *Jan Bellini* (Gianbellini; T. I, str. 288 i 299). Wszak to on dowcipnym podstępem nauczył się olejnego malowania od *Antonella* (T. I, str. 300). Jan Bellini jest głową szkoły weneckiéj, któréj zalety w nim już rozkwitają i dochodzą do najwyższéj potęgi w następnej epoce — więc téż poniżéj o nich mówić będziemy. (Wspomniałem o Janie, w T. I, str. 300, 304 i nast., i w T. II, str. 215). Tu jeszcze należą *Cima* (T. I, str. 310), *Carpaccio* (T. I, str. 311), *Catena* (ur. 1478; T. I, str. 310), *Basaiti* (T. I, str. 313) i inni.

Padua i Ferrara.

Padua. *Francesco Squarcione*, (ur. 1394, † 1474), założyciel szkoły padewskich malarzy — on wprowadza do niéj naukę rysunków i studya skulptury starożytnéj (T. I, str. 291). A uczniem znakomitym jego był *Andrea Mantegna* (ur. 1431, † 1506). Naturalizm, nieco szorstka ścisłość, choć twarda w rysunku, ale sumienna umiejętność w perspektywie architektur są wielką zaletą jego szkoły. (T. I, str. 293 i nast., T. III, str. 37). Uczniami téj szkoły byli

Piero della Francesca (ur. 1398, † 1484) i inni mistrze przytoczeni w T. I, str. 292 przyp. *Melozzo da Forli* († około 1493; T. I, str. 292 przyp.).

Późniéj ta szkoła nabiera więcéj swobody i słodyczy.

Malarze *ferrarejscy* zostają wprost pod wpływem szkoły padewskiéj, jako *Cosimo Tura* około roku 1479, *Stefano da Ferrara*, † około 1500; zacny i świątobliwy a ściśle modelujący malarz *Francesco Cossa* około 1470; przedewszystkiem zaś godzien wspomnienia wielce znakomity *Lorenzo Costa*, ur. 1460, † 1535; (co do tych mistrzów ob. T. I, str. 295 w przyp., i T. VI, str. 81 i nast. w przyp.). Ten Lorenzo bawiąc w Bononii, trybem oryginalnym połączył twardy pędzel swojéj szkoły z lubością wdzięczną *Franciszka Francii* (Raibolinigo). Uczniem Costy był *Ercole Grandi* (ur. 1494, † 1531) i *Ludovico Mazzolini* (ur. 1481, † 1530; ob. T. VI, str. 82 w przyp.).

Verona, Vicenza, Medyolan, Bononia.

W Veronie odznacza się wśród innych *Francesco Morone* (T. I, str. 311) i inni.

W Vicenza pracuje (około r. 1489) *Bartolomeo Montagna*, trzymający się również szkoły padewskiéj (T. I, str. 292 w przyp. i 310). Podobnie *Francesco Buonsignori* (około 1485).

Medyolan. *Z architektury* przypominam kościół S. Maria delle Grazie; część jego skomponował wielki *Bramante* (1444 do 1514); ob. fig. 41, (T. III, str. 20).

Malarstwo. W Medyolanie kwitnie w tym okresie *Vincenzio Foppa* († 1494), należący do kierunku szkoły padewskiéj (T. III, str. 28). *Bramante*, wyżéj wymieniony architekt (T. III, str. 28), *Bartolomeo Suardi*, uczeń jego, zwykle *Bramantino* zwany (T. III, str. 28); *Ambrogio Fossano* zwany *Borgognone* (około r. 1500, T. I, str. 292 przyp., T. III, str. 28) i inni.

Uważmy, że pod stolicą dawną Lombardyi to jest pod Pawią architektura stroi facyatę kościoła w Certosa, owym wczesnym przepysznym nad wyraz renessansem; fig. 46, 47, 48 (T. III, str. 92 do 94).

W Bononii dopiéro w tym okresie zajaśniało malarstwo w osobie wielkiego artysty imieniem *Francesco Raibolini* zwykle zwanym *Francesco Francia* (ur. 1450, † 1517), malarz o uczuciach rzewnych, przypominający szkołę umbryjską z tkliwości i niebiańskiego wyrazu swoich postaci, (T. VI, str. 81). Uczniem jego był już wspomniany pod ferrarejską szkołą *Lorenzo Costa*, choć takowy jest twardy i ścisły jak zwykle malarze Ferrary i Paduy (T. I, str. 292 przyp.) *Giacomo*, *Giulio* jego krewny, podobnie *Amico Aspertini* uczeń jego, zasługują na uczciwe wspomnienie.

Neapol.

W okresie gotyckiéj sztuki wspomniałem o *Colantonio del Fiore* (ur. 1352, † 1444), który już przeczuwał nową drogę w artyzmie (T. IV, str. 320). Świeży zwrót i nową epokę w całéj pełni rozpoczął w Neapolu *Antonio Solario*, zwykle *Zingaro* zwany († 1455); miłość uczyniła go wielkim mistrzem (T. IV, str. 320). *Simone Papa*, bracia *Donzelli* są uczniami Zingara; czułym i tkliwym malarzem jest *Silvestro de Buoni* († 1484; ob. T. IV, str. 321).

Umbria i Rzym.

W Umbryi zawiązuje się w tym okresie sztuka, tchnąca anielską tęsknotą, a pełna uczuć przeczystych, rzewnych. Ogniskiem jéj jest Perugia (T. VI, str. 78 i nast.), a założycielem: *Niccolo Alunno z Foligno*, którego uczniem był *Andrea di Luigi*. Godnym pamięci stał się *Fiorenzo di Lorenzo* i *Benedykt Buonfiglio* (ob. T. VI, str. 78 i nast.).

Najcelniejszym mistrzem Umbryi a głową szkoły perudzińskiéj jest *Piotr Vanuci* zwykle *Pietro Perugino* zwany (ur. 1446, † 1524). Z ubogiego pacholęcia wytrwałą pracą wzrósł w mistrza pełnego sławy i dostatków. Trzy maniery Perugina odznaczają trzy rozwoje życia jego; jednak słodycz rzewna, niebiańska, piękność nadziemska, prostota i cudowna harmonia jest właściwą zaletą najwyższego jego rozwoju. Przecież późniéj wpadł w mechaniczną szablonową manierę i przeżył swoją wziętość (ob. T. III, str. 38, a zwłaszcza T. VI, str. 79 i nast.). Uczniem jego był *Rafael*, należący do następnego okresu; współpracownikiem jego był *Bernardino Betti*, znany światu pod imieniem *Pinturichio* (ur. 1454, † 1513); jest to malarz serdeczny, pełen prostoty sielankowéj (T. III, str. 309, T. VI, str. 80). W stylu szkoły umbryjskiéj maluje jeszcze *Giovanni Sanzio* (Santi) z Urbino, (ur. 1443, † 1493), ojciec Rafaela (T. VI, str. 80). Ważniejszych uczniów Perugina wyliczyłem w T. VI, str. 80, zwłaszcza w przyp.

W tym okresie nie nadeszła jeszcze godzina chwały artystycznéj dla **Rzymu.** Świetne dzieła piękności były tworzone w wiecznym grodzie przez artystów innych ziem italskich. (T. VI, str. 77 i nast.). Wnet atoli Rzym stał się ogniskiem najświetniejszém sztuki. Artyzm przeniesiony do niego z Umbryi zapalił się wrychle cudem w geniuszu Rafaela.

b) Okres renessansu w najwyższym jego rozkwicie, czasy najświetniejsze dla sztuki.

Od 1500 do 1540 lub 1550 roku.

Ogólny charakter okresu.

Wiek XV, to jest okres wczesnego renessansu, wyrównał ścieżki fantazyi twórczéj, a tak nastał wiek XVI, który może być porównany z czasami Peryklesa i Fidiasa w Atenach. Ze wszystkich atoli rodzajów sztuk malarstwo wzniosło się teraz do najjaśniejszych szczytów swoich.

Architektura. Malarze budowniki tego okresu tchną również bogatą, ciepłą fantazyą, jak architekci okresu przeszłego, ale krom téj fantazyi opierają się jeszcze na głębszéj znajomości architektury starożytnéj, pojmują zwłaszcza znaczenie jéj szczegółów według ich istoty konstrukcyjnéj. Ztąd architektura teraz spoważniała, nie ugania się więcéj za malowniczością, za samém bogactwem igrającéj ornamentyki, ale raczéj tworzy swoje dzieła z wzniosłym poglądem, z wielką przeczystą prostotą, z cudownem poczuciem proporcyi i harmonii, licząc i ważąc pomysły swoje na wielką stopę (porównaj T. VI, str. 62).

Rzeźba. Sztuka ta już wyzwoliła się zupełnie z pod dawniejszych wpływów architektury, staje się samodzielną, ale nie wyrównywa malarstwu, które będąc sztuką zaiste chrześcijańską dosięga w tym okresie najjaśniejszych szczytów swoich, jak już nigdy więcéj na świecie całym.

Toskania.

Tu rozpoczynamy od **malarstwa.** Jakoż przezacny syn Florencyi *Leonardo da Vinci* (ur. 1452, † 1519) jest najpierwszym przedstawcą chrześcijańskiego artyzmu w najszlachetniejszém i najwznioślejszém jego znaczeniu. Daleko nawet po za Toskanią sztuka się odradza pod władztwem jego geniuszu. Leonardo zwłaszcza stał się czołem szkoły malarskiéj w Medyolanie. Charakterystyka jego fantazyi i życie było skreślone w T. IV, str. 50 do 54. O jego „Wieczerzy Pańskiéj“ w Medyolanie prawiłem w T. III, str. 11 i nast., także 30 i nast.

Drugim wielkim synem Toskanii jest ów tytanicznéj potęgi a wskróś oryginalnego geniuszu *Michelangelo Buonarotti* (ur. 1474, † 1568). Wpływy swoje wywarł nie tylko na wszystkie włoskie ziemie ale i na cały artystyczny świat, a to pod względem wszystkich trzech rodzajów sztuk. Wiemy téż, iż genialną samowolą narzucał sztuce indywidualną choć olbrzymią oryginalność swoją, a tak stał się powodem, że artyzm spaczył się za następców a naśladowców jego. (Kaplica Medyceuszów we Florencyi, posąg L. Medyceusza, fig. 66, T. III, str. 258 do 262, 272, 291, i charakterystykę ogólną mistrza tego T. IV, str. 60 do 65. O innych jego dziełach mówimy jeszcze pod Rzymem).

Co do *architektury* florenckiéj tego okresu ob. jeszcze T. IV, str. 48.

Rzeźba. Skulptorem wysokiéj wartości jest zacny *Andrea Sansovino*, rodem z Florencyi († 1529); ob. T. III, str. 295 i T. IV, str. 48. Przypominam genialnego a awanturniczego złotnika a rzeźbiarza *Benvenuta Celliniego* (ur. 1500, † 1571); nasza fig. 69, (T. III, str. 289), przedstawia jego posąg Perseusza (ob. T. III, str. 280 do 290 i T. IV, str. 49, zwłaszcza przyp.).

Godzien wspomnienia malarz *Gianfrancesco Penni* zwany *il Fattore*, urodzony we Florencyi (ur. 1488, † 1528), później przeszedł do szkoły Rafaela, pracuje atoli w Neapolu (ob. T. IV, str. 323 i T. VI, str. 96). Florencya szczyci się w tym okresie dwoma wielce świetnemi i wielkiemi malarzami, pierwszym z nich jest zakonnik *Baccio della Porta*, znany całemu światu jako *Fra Bartolomeo* (ur. 1469, † 1517), a drugim jest *Andrea del Sarto* (ur. 1488, † 1530). O tych obu wielkich mistrzach, o ich stylu i żywocie mówiłem w wielu miejscach. O Bartłomieju w T. III, str. 183, 271 i nast. str. 280, a mianowicie T. IV, str. 53 do 55. O Andrzeju w T. III, str. 183, 272, T. IV, str. 55 do 57. Uczniem Andrzeja był *Jacopo Carruci* zwany *Pontormo* (ur. 1493, † 1558); ob. T. IV, str. 57, gdzie również wymieniłem innych najważniejszych malarzy florenckich tego okresu.

Szkoła Sieńska zaś tak sentymentalna, a znana nam z dawniejszych czasów, nabrała siły w osobie *Jana Antoniego Bazzi* zwykle *Sodoma* zwanego (ur. 1480, † 1554), T. IV, str. 58. Sodoma doznał zbawiennego wpływu Leonarda, później zostaje pod wrażeniem Rafaela. Uczniów jego sieńskich najcelniejszych przytoczyłem na str. 54, T. IV. W Sienie się rodzi wielki *Baldassare Peruzzi* (ur. 1481, † 1536), architekt, malarz i wielki dekorator; T. IV, str. 59, i T. VI, str. 16, 62, 90.

Wenecya.

Architektura. Wenecya w tym okresie dosięgnęła najświetniejszych swoich czasów. Z architektury pojawia się *Jacopo Sansovino* właściwie *Tatti* (ur. 1477, † 1570), mistrz pełen przepychu i wdzięku; wytykają mu atoli, że się za nadto stosował do zachcianek panków weneckich a mniéj szedł za wznioślejszém natchnieniem.

Z dzieł jego znane nam są: S. Giorgo de' Greci, z r. 1550 fig. 29, (T. II, str. 189), Lodżietta na placu Ś-go Marka (T. II, str. 151), Biblioteka Ś-go Marka (fig. 2, T. I, str. 137, część tego budynku widać jeszcze na fig. 1, T. I, str. 133), Pałac Cornaro (T. I, str. 194 i nast.). Buduje w Wenecyi w tymże stylu *Giorgio Spavento* kościół S. Salvatore r. 1534 (T. II, str. 190), a *Sanmicheli* pałac Grimani (T. I, str. 232). Godzien jeszcze chlubnego wspomnienia *Alessandro Vittoria* (ur. 1525, † 1608), mistrz pałacu Balbi.

I rzeźba buja i kwitnie swobodnie w tym grodzie Adryatyku. Skulptorami są : *J. Sansovino*, wyżéj wspomniony architekt (drzwi śpiżowe w kościele Ś-go Marka T. II, str. 145), *Guglielmo, Bergamasco, Girolamo Campagna* i inni.

Malarstwo. Ale arcyświetnemi mistrzami *malarstwa* promieni w tym okresie Wenecya.

Georgio Barbarelli (ur. 1477, † 1511) zwykle *Giorgione* zwany, uczeń Jana Belliniego (ob. okres przeszły) jest jednym z najznakomitszych malarzy a istnym Wenecyaninem i z uczucia i z promieniących barw (T. II, str. 66 i nast.). Uczniem jego jest *Sebastiano del Piombo* (ur. 1485, † 1547, T. II, str. 71, 81), pracujący późniéj pod wpływem Michała Anioła (T. VI, str. 108), a drugim uczniem jego jest *Giovanni da Udine* (ur. 1487, † 1564, T. II, str. 72, T. V, str. 231 i T. VI, str. 96 zwłaszcza), który późniéj przechodzi do Rafaela. Utworzonym torem przez Giorgionego poszedł znakomity *Jacopo Palma Vecchio* (seniore), ur. 1480, † 1528 (T. II, str. 72 i nast.); podobny do niego *Rocco Marcone* (T. II, str. 74), *Lorenzo Lotto* (ur. 1513, † 1554) zaś uważany bywa jako ważący się między Wenecyanami (Giorgionem) a Lombardami (Leonardem); T. II, str. 74. Drugim uczniem Jana Belliniego a na olbrzymią miarę geniuszem jest *Tiziano Vecellio da Cadore* (ur. 1477, † 1576), o tym wielkim mistrzu mówiliśmy w licznych miejscach (ob. przy końcu tomu niniejszego spis alfabetyczny), najobszerniéj o nim rozprawiałem w T. II, od str. 75 do 89, kreśląc główne cechy a właściwość usposobienia tego wielkiego mistrza. A ta charakterystyka jego talentu jest zarazem bliższą charakterystyką całéj szkoły malarzów weneckich (na str. 89, T. II, wyliczyłem najważniejszych uczniów Tycyana). Ważnym jeszcze artystą weneckim jest *Bonifacio Veneziano* (ur. 1491, † 1562), *Andrzej Medula* zwykle *Schiavone* (ur. 1522, † 1582, T. II, str. 91), daléj *G. Antonio Regillo* zwany *da Pordenone* (ur. 1483, † 1539, T. II, str. 92), i *Paris Bordone* (ur. 1500, † 1570; T. II, str. 93).

Medyolan.

W téj stolicy Lombardzkiéj *Leonardo da Vinci* stał się głową arcyważnéj szkoły, którą poznaliśmy w galeryi Brera. Do niéj należą: *Bernardino Luini*, którego malowania często uchodzą za prace

Leonarda (T. III, str. 31 i nast. 52; † 1530), *Marco d' Oggione* († 1531) może nieco za cierpki (T. III, str. 32), *Andrea Salaino*, *Franciszek Melzi*, ulubiony uczeń Leonarda (T. III, str. 33), *Jan Antoni Beltrafio* (ur. 1467, † 1516; T. III, str. 34), *Cesare da Sesto* (ur. 1460, † 1524); Cesare traci późniéj siebie samego przechodząc do szkoły Rafaela (T. III, str. 34); *Gaudenzio Ferrari*, (ur. 1484, † 1549, T. III, str. 34 i nast.), *Jan Paweł Lamozzo* (ur. 1538, † 1600), on poźniéj ociemniał a jest autorem książki arcyfantastycznéj (T. III, str. 35), uchodzi on atoli już za manierystę. Inni malarze medyolańscy przytoczeni w przypisku T. III, str. 36.

Verona, Mantua, Bononia, Ferrara, Genua.

W Veronie świecą w tym okresie talentem *Gian. Francesco Caroto* (T. IV, str. 59 przyp.) i inni malarze, wspomnieni w T. II. str. 103 przyp.

W Mantui pracuje *Giulio Romano*, ów wielki malarz i architekt z czasu Rafaela; uczniów jego wspomniałem w T. VI, str. 95.

W Bononii uczniem *Fr. Francii*, znanego z przeszłego okresu, jest *Timoteo della Vitte* (ur. 1470, † 1523), który przeszedł późniéj do szkoły Rafaela (T. VI, str. 96.), podobnie *Bartolomeo Ramenghi* (ur. 1493, † 1551, T. VI, str. 96), który oddaje się późniéj wpływom Rafaela.

W Ferrarze *Ludovico Mazzolino* (ur. 1481, † 1530), wspomniany już w okresie powyższym, trzyma się dawnych tradycyj ferrarejskich łącząc z niemi koloryt wenecki (T. VI, str. 82, przyp.). *Benvenuto Tisio*, wielce znakomity mistrz, znany pod imieniem *Garofalo* (ur. 1481, † 1559), przechodzi późniéj do Rafaelistów (T. IV, str. 344, i T. VI, str. 82 przyp.), *Bracia Dossi* († 1550), *Giovani Dossi* († 1545), którzy przybierają koloryt wenecki (T. V, str. 82 przyp.); *Dosso Dossi* zaś niekiedy przypomina Rafaela.

W Genui pracuje *Perin del Vaga* (ur. 1500, † 1547), jest Rafaelistą, przypominającym niekiedy wielkiego mistrza; (ob. T. III, str. 116, przyp. i T. VI, str. 96.).

Parma.

Antonio Allegri od miejsca urodzenia *Coreggio* zwany (ur. 1494, † 1534). Ogniskiem twórczości jego jest Parma. On pojmuje sztukę zupełnie inaczéj jak wszyscy inni mistrzowie. Uczuciowość, zmysłowość gorąca, sentymentalność muzykalna, mistrzowstwo w magii świateł i cieniów i półcieniów, wdzięk jego postaci, a przytém uchwycenie genialne natury psychicznéj i fizycznéj, to są właściwości oryginalnego jego geniuszu (ob. obszerniejsze uwagi w T. III, od str.

38 do 41). Uczniem jego najcelniejszym jest *Francesco Mazzuoli* zwany *Parmegianino* (ur. 1503, † 1540) T. III, str. 41, tamże w przyp. przytoczeni inni uczniowie Coreggia).

Neapol.

Tu kwitnie ulubiony uczeń Rafaela *Andrea da Salerno*, właściwie zwiący się *Sabbatini* (ur. 1480, † 1545). Obszerniejsze uwagi o nim w T. IV, str. 322 i nast.). Uczniem Andrzeja był *Franc. Santafede* i inni mistrze, których przytoczyłem w T. IV, str. 323.

Drugim uczniem Rafaela był *Polidoro Caldara* (ur. 1495, † 1543), którego zwykle *Polidoro Caravaggio* zowią (odróżnić go należy od późniejszego *Amerighi da Caravaggio*). Polidor był przepowiednią późniejszych, tak głośnych w świecie naturalistów neapolitańskich (ob. T. IV, str. 323 i nast.). W Neapolu pracuje również *Gianfrancesco Penni il Fattore* zwany (ur. 1488, † 1528), wspomniany już pod Florencyą, miastem rodzinném jego, a w T. IV, str. 323, w T. VI, str. 96, wymieniony jako uczeń Rafaela.

Rzym.

Rzym za wielkiego Juliusza II, wzrósł chwałą artystyczną na stopę olbrzymią, i jeszcze za Leona X, był ogniskiem najświetniejszém nie tylko sztuki włoskiéj, ale świata całego. (T. VI, str. 61).

W architekturze występuje wielki *Bramante* (ur. 1444, † 1514), który nadał właściwe wejrzenie Rzymowi (mówiliśmy o nim w T. III, str. 19 i nast. 58, w T. VI, str. 16), później wielki malarz *Rafael Sanzio*, *Baldassare Peruzzi*, *Giulio Romano*, *Antonio da San Gallo* (młodszy). Prawie o wszystkich tych mistrzach mówiliśmy obszerniéj w T. VI, od str. 62 do 64, a pierwéj jeszcze wspomniałem o nich opowiadając dzieje budowy Ś-go Piotra (T. VI, str. 16 i nast.). W tym okresie *Michał Anioł* buduje w Rzymie dzieła wielkiéj wagi, jak np. pałace placu kapitolińskiego, fig. 109 (T. V, str. 36), kościół S. Maria degli Angeli (T. V, str. 224); a jeszcze w tymże okresie bo w r. 1546 Paweł III, w znaném nam breve oddał dalszą budowę kościoła Ś-go Piotra *Michałowi Aniołowi* (T. VI, str. 17). Opisaliśmy dokładnie kościół Ś-go Piotra, fig. 110 i 120, (T. VI, str. 24 do 29).

W rzeźbie i malarstwie Michał Anioł rozpoczyna wcześnie nowy okres. Tworzy Boga-Rodzicę z umarłym Zbawicielem na łonie (T. VI, str. 34). Długo później Michał Anioł wykonał Mojżesza do pomnika grobowego Juliusza II, (fig. 131, T. VI, str. 103). Jako malarz stworzył niewidzianéj jeszcze potęgi freski, w których przedstawił genesis i proroków i sybille w Syxtyńskiéj kaplicy, a nakoniec Sąd Ostateczny (ob. ocenienie tych dzieł w T. VI, od str. 96 do 104).

Następcami i naśladowcami Michała Anioła w skulpturze byli: *Giov. Angelo Montorsoli* (ur. 1498, † 1563), *Rafael de Montelupo*, *Guglielmo della Porta* († 1577), *Prospero Clementi* († 1584) a mianowicie dobrze nam znany *Bandinelli*, którego mieścimy w następnéj epoce.

Najważniejszemi uczniami Michała Anioła w malarstwie byli: *Marcello Venusti* († 1580), *Sebastiano del Piombo* (ur. 1458, † 1547), wspomniany już pod Wenecyą, nakoniec *Daniel Ricciarelli*, znany pod imieniem *Daniel da Volterra* (ur. 1509, † 1567); ob. T. VI, str. 109 i nast. i T. IV, str. 70, przyp. Jednak dziwem a cudem ducha ludzkiego jest *Rafael Urbino Sanzio* (ur. 1483, † 1520), w nim pojawił się światu największy mistrz malarstwa, którego wydały dzieje ludzkie — jest głową szkoły rzymskiéj. Żywot jego, artystyczne jego przemiany geniuszu w trzech epokach rozwoju, podobnie najgłówniejsze jego dzieła w Watykanie (Stanze, Lodzie) i w innych miejscach Rzymu stały się przedmiotem obszernych naszych rozpraw, zwłaszcza w tomie niniejszym od str. 82 do 96, gdzie też dodane są uwagi charakteryzujące geniusz wielkiego tego mistrza od str. 92 do 96. Krom tego spotykaliśmy się z Rafaelem w wielu miejscach podróży naszéj (ob. spis alfab.). Co się tyczy uczniów Rafaela, podaję ich właśnie czytelnikowi tutaj pod różnemi miastami, a nadto zebrane są razem na str. 95 i nast. Tu jedynie przypominamy, że najważniejszym jego uczniem w malarstwie był *Giulio Romano* (ur. 1492, † 1546). Uczniowie Giulia Romana wyliczeni są w témże miejscu, a godzien osobnego wspomnienia przywiedziony już pod Wenecyą *Giovanni d'Udine* (ur. 1487, † 1564, T. II, str. 72, T. V, str. 231, T. VI, str. 89, 96).

B) CZASY TEORETYKÓW CZYLI WŁAŚCIWEGO ODRODZENIA,

to jest epoka drugiéj połowy XVI-go wieku.

Architektura. Około środka XVI wieku chłodnieje fantazya mistrzów budowników, a natomiast występuje gruntowna nauka i studyum pomników starożytnych, zwłaszcza rzymskich. Miejsce dawnego natchnienia tworzącego jakby instynktem piękność architektoniczną występuje teraz bystrość i cyrkiel. Prawda, że i w tym czasie nie brakło Italii mistrzów budowników z wielkim geniuszem ale wyznać należy, że przeważną cechą tego czasu jest głęboka refleksya i doskonała teorya. Ztąd też dzieła architektury bywają często wspaniałe i szlachetności pełne, tchną atoli niekiedy jakim chłodnym majestatem, jaką trzeźwą wzniosłością. Gdy styl ten właściwy już się pojawia około roku 1540, więc widzimy, iż obok niego przez długi czas jeszcze kwitnie ów późniejszy, pełen świetności renessans.

Okres ten, już był w *Podróży* naszéj kilka razy ogólnie scharak-

teryzowany, więc do tych odpowiednich ustępów odsyłam szanownego czytelnika (T. II, str. 191 i następne; T. III, str. 109 i nast.; T. IV, str. 65 i nast.).

Do najzacniejszych przedstawców tego okresu w architekturze należy przedewszystkiém wielki *Andrzej Palladio* (ur. 1518, † 1580). O nim mówiliśmy (T. I, str. 272 i następ. a obszerniéj T. II, str. 192 do 198) określając zarazem bliżéj rodzaj jego geniuszu. Opisaliśmy też w Wenecyi z dodaniem kilku wizerunków dwa jego kościoły, bo S. Giorgio Maggiore (fig. 30, T. II, str. 199) i S. Redentore (fig. 31 str. 202; fig. 32 str. 203; fig. 33 str. 204 i fig. 34 str. 206, ob. T. IV, str. 66). Następca Palladia jest *Vincenzo Scamozzi* (ur. 1552, † 1616), budownik nowych prokuracyj w Wenecyi (T. I, str. 148). Wiemy jako w Genui czynnym jest jemu współczesny a wielce genialny *Galeazzo Alessi* (ur. 1500, † 1572), który buduje kościół *S. Maria di Carignano* (fig. 49 i 50 T. III, 110 i nast.) i tworzy owe dziwnéj wspaniałości pałace genueńskie (T. III, str. 115 i nast. str. 127; daléj T. IV, str. 66). We Florencyi kwitną architekci *Bartolommeo Ammanati* (ur. 1511, † 1586, T. III, str. 269); *Giorgio Vasari* (ur. 1512, † 1572), bo ten malarz, sławny dziejopis artystów, jest także dzielnym architektą (T. III, str. 159). (Innych budowników florenckich i bolońskich należących do tego czasu wspomniałem w T. IV, 67 przyp.). Ale istnym wyrazem tego czasu teoretyków i budownictwa jest *Giacomo Barozzi*, od miejsca urodzenia swojego *Vignola* zwany (ur. 1507, † 1573) autor słynnego dzieła o porządkach architektonicznych (T. II, str. 192).

Rzeźba. Wiemy, że Michał Anioł, będąc geniuszem li osobistym samowolnym, zgubnie działał na wszystkie rodzaje sztuki. Wszak barokizm, ów styl następującéj epoki przeważnie zrodził się za jego sprawą.

Przykład Michała Anioła wywołał *w skulpturze* jeszcze za życia jego nieszczęsnych naśladowców pragnących wyrównać jego sile a potędze. Przypominam jako rzeźbiarz *Baccio Bandinelli* (ur. 1487, † 1559) zazdroszcząc sławie Michała wpadł w wymuszoną manierę. We Florencyi rozbieraliśmy jego gruppę Herkulesa i Kakusa (fig. 70, T. III, str. 292, ob. jeszcze T. IV, str. 67). Broni się atoli dzielnie od barokizmu zacny architekt i rzeźbiarz *Giovanni da Bologna* (ur. 1524, † 1608), którego poznaliśmy we Florencyi oglądając jego „Porwanie Sabinki“ (fig. 71, T. III, str. 293 i T. IV, str. 68).

Malarstwo. Uważmy, że jest rzeczą arcytrudną a nawet niepodobną oznaczyć samemi latami granice nowych zwrotów w sztuce; bo niekiedy artysta należący w stylu i zapatrywaniu się do okresu poprzedniego, jeszcze żyje i kwitnie w pełni w okresie następnym i na odwrót. Można atoli ogólnie wyrzec, że gdy w niniejszéj epoce architektura stawia swoje budynki najczęściéj jeszcze w wspaniałym, czystym stylu odrodzenia, *malarstwo* już stało się manierą.

To zjawisko zapewne pochodzi ztąd, że lubo w téj epoce architekturze podobnie jak i malarstwu brakło pełnego rodzimego i wspólnego natchnienia, przecież budownictwo czerpiąc z głębokiéj nauki a ze wzorów starożytnych jest jeszcze pełne umiarkowania, przeciwnie malarstwo oddane sobie i modzie tworzy jakby na urząd lekkomyślnie.

Zabrakło wielkich malarzy we Włoszech, *artyści* stracili poczucie godności swojéj sadząc się na szybkie malowanie i goniąc za efektem. Tak się wyrodziła *maniera*, od któréj znaczniejsi tylko malarze obronić się mogli. I słusznie ktoś orzekł, że było wielkiém nieszczęściem dla sztuki że wówczas papieże, książęta, panki i naczelnicy korporacyj pragnęli szybkiego wykonania, żądali ogromnych obrazów i tych wielkich efektów a to wszystko za skromne pieniądze. Zwłaszcza w najświetniejszéj ich stolicy w Rzymie, w téj stolicy, w któréj niegdyś tworzył dzieła Rafael i Michał Anioł. Tutaj Syxtus V (od 1585 do 1590), niecierpliwy starzec, nakazywał pośpiech, pragnąc się doczekać końca poruczonych malowideł. Ten czas pragnący wrażeń naśladowania Sądu ostatecznego Michała Anioła, więc maluje ciżbę nieprzebraną figur, często nie wiążących się z sobą a niekiedy olbrzymich wymiarów. Tak *Federico Zuccheri* tworzy w kopule katedry florenckiéj 300 figur na 50 stóp wysokich a lucyfer jeszcze wśród nich tak olbrzymi, że one, jak się sam artysta chwali, wyglądają jak dzieci. O téj kopule i o braciach *Taddeo* († 1609) i *Federigo Zuccheri* mówiliśmy we Florencyi (T. III, str. 222). Starszym od nich i zacniejszym od nich, choć także manierystą, jest znany nam dziejopis *Giorgio Vasari* (ur. 1512, † 1574, T. III, str. 222). Do nich należy późniejszy od nich *Giuseppe Cesari Cavaliere Arpino* († 1640), manierysta buńczuczny a malujący deklamacye i oratorskie frazesa. Podobnie i *Castello* w Genui. Zacniéj dopełnia powołania swojego *Simone Papa* w Neapolu. Lekkomyślnym odstępcą od poprzedników swoich jest wenecki malarz *Jakób Palma Młodszy* (ur. 1545, † 1628), znany nam z Wenecyi (T. II, str. 108). Moglibyśmy cały szereg manierystów wyliczyć, ograniczamy się przypomnieniem dwóch jeszcze malarzy, których poznaliśmy w Rzymie (T. VI str. 56) odwiedzając ów kościół dziwnego kształtu, S. Stefano Rotondo. Pamiętamy, że w nim z istném amatorstwem przedstawili okropności męczeństwa, *Cavaliere dalle Pomerance* (ur. 1519, † 1591) i *Antonio Tempesta* (ur. 1555, † 1630). Mistrz Antonio był znakomitym talentem, ale pośpiechy jego i wymogi czasu spaczyły te piękne zdolności jego.

W jednéj tylko Wenecyi w tym czasie malarstwo utrzymuje się w piękności i czerstwém zdrowiu. *Paolo Veronese* (Cagliari), który umarł dopiéro w roku 1588, jest chwałą Wenecyi. Jego postacie są spokojne, błogie swojém szczęściem, więc kompozycye swobodne, a koloryt jego wskróś wenecki, więc kwitnący, czarujący (najobszerniéj o nim mówimy w T. II, str. 103 do 107). *Tintoretto* lubo grzeszy pośpiechem i niekiedy wpada w ma-

nieryzm, nieskończenie jest wyższym od wielu współczesnych artystów, żyjących po innych ziemiach italskich, żałować tylko należy iż tworzy zbyt tłumne kompozycye przesadzając ciżbą figur (ob. zwłaszcza T. II, str. 96 do 103 i 218). A rodzina artystów weneckich *Bassano da Ponte* (ojciec Jacopo ur. 1510, † 1592, synowie Leandro i Francesco), lubo tworzą już obrazy rodzajowe, jeszcze są pełni fantazyi artystycznéj (T. II, str. 108). Godni chwały malarze widoków zwłaszcza weneckich *Canalettowie* (T. II, str. 108). O innych malarzach weneckich ob. T. II, przyp. str. 89 i 107 i nast.

C) CZASY STYLU BAROCCO.

(Od końca wieku XVI do końca prawie XVIII).

Architektura. O tym stylu często rozprawiałem w czasie Podróży naszéj. Dość więc nam przypomnieć, że budowanie barocco, ubiegające się za efektem, pełne kaprysów i fiochów samowolnych, nieusprawiedliwionych żadną przyczyną konstrukcyjną, rozpoczęło się choć z lekka już około 1580 roku. Wiemy też iż Michał Anioł przyłożył się głównie do wywołania tego chorobliwego smaku.

Charakterystykę obszerniejszą tego stylu podaną w T. IV, str. 70 i nast. uzupełniłem w niniejszym Tomie opisaniem kościołów jezuickich w Rzymie (str. 63 i nast.). Polotniejsze zaś uwagi o barokizmie czytelnik spotka w T. I, str. 181 i nast., w T. III, str. 26, T. IV, str. 205 i t. d.

Często atoli przy podanéj porze zwracałem uwagę jako potępienie bezwzględne epoki baroko byłoby niesłusznością, bo trudno mu zaprzeczyć i znakomitych zalet. Zwłaszcza wyznać należy, że styl ten buduje kościoły pełne wspaniałych a tchnących przepychem przestrzeni.

Przytaczam jedynie głównych mistrzów budowników tu należących.

W Wenecyi zwrócił uwagę naszą *Józef Bennoni*, budownik Dogany (T. I, str. 183) i *Baltazar Longhena*, mistrz kościołów S. Maria della Salute, fig. 6 i 7 (T. I, str. 184 i nast.) i pałacu Pesaro (str. 246). Przypatrując się w Wenecyi mostowi Rialto, postawionemu w roku 1590 przez G. da Ponte, spostrzegliśmy dziwaczący się styl jego (T. I, str. 236 i nast.). W Medyolanie *Francesco Ricchini* († 1652), budownik klasztoru Brera, zbudowanego w roku 1631 (ob. T. III, str. 26 i 55). W Neapolu zajął nas choć pobieżnie *Dominik Fontana* (ur. 1543, † 1607), który wzniósł pałac królewski (T. IV, str. 106) i pałac zbiorów sztuki (Studit) (str. 110), w Rzymie zaś pałac Laterański (T. VI, str. 43). Wiemy że te budowy jego choć jeszcze nie dziwaczne, choć jeszcze czyste, są atoli zimne i pełne prozy. *Domenico* wsławił się postawieniem obeliska na placu S-go Piotra (T. VI, str. 207) i zasklepił wraz z mistrzem *Giacomo della Porta* kopułę S-go Piotra wedle modelu Michała Anioła. Ten sam zaś Giacomo della Porta (ur. 1539, † 1604) dokończył, jak wiemy, kościoła jezuickiego Il Gesu w Rzymie (1529 r.). Wsławił się w te czasy *Carlo Maderna* (ur. 1556, † 1629), ów budownik wcale niezbyt szczęśliwéj facyaty S-go Piotra, fig. 118 (T. VI, str. 23) i pałacu Mattei (T. V, str. 198). Słynniejszym jeszcze od Maderny jest *Lorenzo Bernini* (ur. 1589, † 1680), twórca dziwacznego śpiżowego baldakinu w bazylice S go Piotra a znanego nam z drzeworytu, fig. 122 (T. VI, str. 31); jednak przepyszne a szczęśliwie wymyślone kolumnady, obejmujące plac S-go Piotra, są także dziełem Berniniego (T. VI, str. 19, ob. jeszcze T. V, str. 204, uszy Berniniego). *Aleksander Galilei* (ur. 1691, † 1737) barokista, komponuje genialnie w tym swoim stylu facyatę nowoczesną kościoła Laterańskiego, i dowiódł, że nawet barokizm zdobędzie się na znakomite budowy (T. VI, str. 43). Słynny cechmistrz barokizmu *Francesco Beromini* (ur. 1599, † 1667) przerobił z wielkim talentem wnętrze tegoż kościoła, zwłaszcza utworzył genialnie filary jego (tamże). Przeciwnie, *Ferdinando Fuga* (ur. 1699, † 1780), budując w tymże stylu nowożytną facyatę kościoła S-ta Maria Maggiore w Rzymie, mniéj szczęśliwie wywiązał się z tego zadania, choć użył tego samego motywu otwartego portyku, który wymyślił Galilei w kościele Laterańskim (T. VI, str. 49). *Alessandro Algardi* (ur. 1602, † 1654) skomponował facyatę jezuickiego kościoła S-go Ignacego w Rzymie, a ojciec tego zakonu *Grassi* stopił dwa plany malarza Domenichina i tym trybem zbudował wnętrze tego kościoła. O Algardim mówiłem (T. VI, str. 64). Wielkiego wpływu na styl baroko był *Martino Lunghi* (około r. 1570); syna jego *Onorio* (ur. 1569, † 1619), i wnuk *Martino* († 1657) i kilku innych architektów tego smaku wymieniono w T. IV, str. 72 przyp. Przytaczam tylko, jako znakomici malarze tego okresu, podając plany na budowy, okazali się wskróś barokistami, np. *Pietro da Cortona*, *Domenichino*. Przypominamy, jakośmy wyrzekli przy innéj sposobności, iż architektura baroko, tak pełna fiochów i kaprysów, o ile nie jest stosowna dla budowy poważnéj a najmniéj dla przybytków bożych lub grobowców, nadaje się doskonale do budynków przeznaczonych na życie światowe a lekkie, np. sale balowe, redutowe, teatra komiczne (ob. T. IV, str. 205 i nast., T. VI, str. 65).

Rzeźba. Nieco późniéj niż w architekturze występuje barokizm *w rzeźbie*, bo dopiéro w pierwszych dziesiątkach lat XVII wieku. Ale téż wtedy wyświeca całe zuchwalstwo swoje, poniewierając czystością i wdziękiem sztuki prawdziwéj, a goniąc za błyskotnym efektem. I rzeczywiście, skulptura umizga się do smaku chorowitego ówczesnéj publiczności, rada dokonać niestworzonych rzeczy, a zwłaszcza wymyśla dla marmuru motywa, które jedynie dla malarstwa są możliwe. Chętnie tworzy figury, porwane gwałtownym

ruchem, lub unoszące się nawet w powietrzu; wyrabia misternie i troskliwie włosy, odstępując w téj mierze od wzorów przeczystych klassyczności dawnéj — oczy opatruje w źrenice a lubi draperye powiewne, lub téż dłuto popisuje się chełpliwie zręcznością, naśladując przeróżny wątek sukni, bo rzeźbi z marmuru to ciężkie, dziergane złotem jedwabne materye, to znów cieniuchne, przezroczyste w koronki obszyte — czasem nawet robi obłoki z marmuru lub gipsu. Skulptura baroko niepocześnie mizdrzy się do Michała Anioła, przesadzając w muszkułach, które raczéj bywają jakby nalane, tłuste, niż silne a dzielności pełne. A takowe figury tém są wstrętniejsze, iż ówcześni artyści lubią zwykle polerować ich marmurowe członki.

Wiemy, iż na czele tego kierunku a najświetniejszym jego przedstawcą jest już wyżéj pod architekturą wspomniony *Lorenzo Bernini*. Lorenzo był zapewne jednym z najświetniejszych talentów całéj nowoczesnéj sztuki, ale urodził się w czasie zepsutego wykrzywionego smaku i uległ czasowi swojemu. W Rzymie widzieliśmy sławną gruppę jego Apollina i Dafny (fig. 132, str. 105) tchnącą zaiste wielką pięknością, mimo nietrafnego pomysłu, nienadającego się do rzeźby. Odwołuję się zresztą do uwag moich przytoczonych i w ogólności o rzeźbie baroko i o Berninim w T. IV, str. 72 i nast. O *Aleksandrze Algardim* rzeźbiarzu wspomniałem właśnie co powyżéj, mówiąc o architekturze barocco. Styl ten barocco w rzeźbie, trwał prawie aż do naszych czasów. Spotykamy go u nas w Polsce w architekturze kościołów i w figurach wykonanych za Wazów i Sasów. Jest więc wielką zasługą nieśmiertelnego *Antoniego Canovy* (ur. 1757, † 1822 r.), że oparł się owemu oddawna burmistrzującemu barokizmowi a studyując naturę i dawne klassyczne wzory, zaszczepił styl czysty i zacny (ob. T. II, str. 165 i nast.), a jeszcze wyżéj stanął we Włoszech i potężniejszy wpływ wywarł na sztukę *Thorwaldsen* choć z Danii rodem (T. VI, str. 164 i nast.).

Malarstwo. Widzieliśmy, iż epoka przeszła, celująca architekturą, choć niekiedy chłodną ale czystą i majestatu pełną, była zarazem czasem smętnym dla malarstwa, które wyrodziło się w manieryzm bezduszny a w czcze deklamacye i frazesa malowane. Teraz zaś w tym niniejszym okresie, gdy barokizm gospodarzył w budownictwie i w rzeźbie, malarstwo dobiło się nowych dróg dla siebie. Owa maniera w malarstwie przeżyła się i wyczerpała, gdy barokizm w rzeźbie był jakby palony żądzą efektu i coraz nowych konceptów. Malarstwo przeto było zniewolone do odrodzenia się nowém życiem. To życie atoli mogło mu przyjść dwojakim trybem, bo albo nawróceniem do natury, do rzeczywistości, którą odepchnęli manieryści, malujący niby przez szablon, albo wybawienie z maniery mogło się zrodzić przez nawrócenie do dawnych mistrzów złotego czasu — dla sztuki. Tak się téż stało. Powstały dwie odwrotne sobie szkoły. Jedna była szkołą *naturalistów*, a druga szkołą *eklektyków*.

Naturaliści chwytają naturę powszednią rzeczywistą, codzienną, a niekiedy nawet z całą cynicznością popisują się materyalizmem grubym, nieszlachetnym, prawie bezwstydnym. Styl ten naturalistów krewni się z architekturą barocco jemu współczesną, w ten sposób, iż on równie pragnie efektu i radby uderzyć wrażeniem ogromném.

Uważmy atoli, iż te wady naturalistów niekiedy maleją w oczach widza olśnionego prawdziwie wielkim talentem niektórych mistrzów téj szkoły. Prawda téż, iż wielu szlachetniejszych naturalistów miarkują ową dążność swoją, wystrzegając się ile ich stać przesady.

Szkoła Eklektyków zjednała sobie nieśmiertelne zasługi zwróceniem się do wielkich wzorów XVI wieku. Mistrze z rodziny Caracci stojącéj na czele eklektyki, położyli jako zasadę, iż należy naśladować najwyższych mistrzów przeszłości w tych przymiotach, które były w każdym z nich najcelniejszą zaletą (tak np. radzili naśladować Wenecyan w obchodzeniu się z farbami, Leonarda w kolorycie, w wzniosłości Michała Anioła a w cudnéj symetryi Rafaela i t. d.). Prawda, że prawidła takowe były trudne do wykonania; prawda, że te silenia się rodziły dzieła zbyt trzeźwe i chłodne, ale ten kierunek stał się zbawiennym, bo z niego wypływała konieczność głębokich, poważnych studyów i sumienność. Dla tego oddają krytycy cześć téj szkole, twierdząc słusznie, iż ona wpoiła w zwolenników swoich zalety, zapomniane przez manierystów zwłaszcza, bo sumienność i poczucie godności sztuki.

Godzi się atoli pamiętać, że wielu znakomitych malarzy łączyli w sobie obie te szkoły — zwłaszcza często naturaliści łagodzili szorstkość swoją poglądem eklektyków.

Gdy o mistrzach obu tych szkół mówiliśmy po różnych porach naszéj Podróży, przeto tutaj dla łatwiejszego poglądu zestawiemy ich z sobą.

Malarze z dążnością naturalistyczną.

W okresie najwyższego renessansu, więc w czasie najcudniejszego rozkwitu sztuki, umieszczony był przez nas *Polidoro Caldara da Caravaggio* (ur. 1495, † 1543); choć mistrz ten był wielkich talentów, choć był uczniém Rafaela, już późniéj bywał uważany za przepowiednią neapolitańskich naturalistów (T. IV, str. 323).

I rzeczywiście Neapol po nim stał się głównem téj szkoły siedliskiem; tam téż najobszerniéj o naturalistach prawiłem. Późniéj rejem ich w Neapolu jest *Michel Angelo Amerighi da Caravaggio* (ur. 1569, † 1609), który przyćmił swoje świetne zdolności, malując obrazy z nizką grubasznością uczuć, z afektem namiętnym, prawie karczemnym. W Neapolu podałem dostateczne cechy talentu i koleje życia jego. Przypominam tylko, iż on, również jak imiennik

jego Polidoro, pozbawiony był wyższego wychowania, i podobnie jak tamten w młodości swojéj pracował jako pomocnik malarski (T. IV, str. 327 do 329). *Józefa Ribera* znany pod imieniem *Spagnoletto* (ur. 1593, zniknął w 1656 r.). Płonął od pacholęcych lat swoich namiętną miłością do sztuki — urósł w naturalistę na wielką stopę, ale kolorytem przewyższa poprzednika swojego. Kocha się w malowaniu udającém najmniejsze drobnostki a przedstawia z amatorstwem sceny najstraszliwsze (T. IV, od str. 328 i nast.).

Obok Ribera maluje znakomity *Belisario Correnzio* z rodu Grek (ur. 1558, † 1643, T. IV, str. 330) i *G. B. Caracciolo* († 1644, tamże), którego naturalizm znacznie był ułagodzony wpływem Caraccich; jemu w tym względzie podobny, ale wyższy jeszcze od niego zdolnością był *Massimo Stanzioni* (ur. 1583, † 1656. T. IV, str. 334).

Zanim wspomnimy o innych neapolitańskich malarzach tego kierunku, przypominam jako w Neapolu utworzyła się banda malarzy pod przewodnictwem spanoszonego a hardego Ribery, która używała wszelkich niecnych sposobów (nawet trucizny i sztyletu) by nie przypuścić obcych malarzy do pracowni. *Annibal Caracci, Kawaler d'Arpino, Guido Reni* i uczeń jego *Franc. Gessi, i Domenichino*, doznali z kolei nienawiści tych złoczyńców, a Domenichino umarł, jak się prawie z pewnością zdaje, na truciznę jemu od nich zadaną (ob. Neapol, T. IV, str. 328 do 334).

Uczniem przesławnym Ribery jest *Salvator Rosa* (ur. pod Neapolem 1615, † 1673); miłość gorąca do sztuki przemogła w nim wszelkie twarde a krwawe trudy, z któremi z razu walczył z życiem i ze światem. Wykształcony będąc na wzorach starożytnéj literatury uszlachetnił smak swój i odwrócił od zdziczałego naturalizmu. O właściwości jego talentu i żywocie jego wielce zajmującym mówiłem w Neapolu (T. IV, str. 334 do 340). Drugim uczniem Ribery był malarz bitew *Aniclo Falcone* (ur. w Neapolu 1600). *Lucca Giordano* (ur. 1632, † 1705), uczeń Piotra da Cortona. Od niego to nauczył się gwałtownego śmigania pędzlem, iż zyskał sobie przydomek *fa presto;* pomimo atoli tego gorszącego pośpiechu, Giordano był wielkim, celującym talentem, zwłaszcza w kolorycie. Jego uczeń *Francesco Solimene* śpieszył się również z życiem i umiał w małéj liczbie godzin wywołać na olbrzymich przestrzeniach obrazy ogromnego rozmiaru a ciżby, za to téż jego kompozycye są płytkie i powierzchowne. (O Łukaszu była już mowa w Wenecyi, T. I, str. 262, a obszerniéj jeszcze w Neapolu T. IV, str. 341 i nast. Tam także wspomnieliśmy o Franciszku Solimena, str. 342.)

O innych malarzach neapolitańskich mówiłem w T. IV, zwłaszcza w przypisku na str. 342 i nast., tam wyliczyłem ich wszystkich zaczynając od dawnego Collantonio. Powiedzmy tylko jeszcze, że szkoła naturalistów, choć z początku wstrętna, ale uosobiona w artystach potężnych zdolności, miała wielkie znaczenie; ale po Łukaszu Giordano stała się miałką i bez treści.

Szkoły eklektyków.

Jednakowe poczucie, też same potrzeby wywołały po wielu miastach włoskich szkoły eklektyzmu. O znaczeniu ich i kierunku mówiliśmy dopiéro co powyżéj, a gdy o ich mistrzach wspomnieliśmy dostatecznie w różnych porach *Podróży* naszéj, a zwłaszcza w tomie V i VI, przeto ograniczymy się prawie prostém ich wyliczaniem.

W Medyolanie założył szkołę takową *Ercole Procaccini* (ur. 1596, † 1676); dzielną mu byli pomocą synowie jego *Camillo* i *Giulio Cesare.* Jednym i najsłynniejszym uczniem téj ich szkoły był *Giovanni Crespi* zwany *il Cerano* (ur. 1570, † 1658). (W Medyolanie mówiliśmy o tych mistrzach, T. III, str. 36 i nast. i w Dziejach sztuki Tosk. T. IV, str. 75).

We *Ferrarze* działa na odrodzenie malarstwa *Carlo Bonone* (ur. 1569, † 1632) *Federigo Baroccio* (ur. 1528, † 1612) wykształcony wedle Correggia występuje w *Rzymie* i tam niemało przyczynia się do podniesienia sztuki; często atoli tego mistrza liczą jedynie między lepszych manierystów. On téż samym swoim wiekiem wcześniejszy, niż czas rozkwitu szkół eklektycznych (T. IV, str. 75).

W *Cremonie Giulio Campi* i syn jego Antonio i krewny ich Bernardino Campi zakładają szkołę eklektyków (T. IV, str. 75).

Szkoła ówczesna *florencka* także doznawszy wpływów Baroccia odznacza się właściwą sobie cechą. Tutaj jaśnieją: *Luigi Cardi da Cigoli* (ur. 1539, † 1613); *Alessandro Allori* (ur. 1535, † 1607); *Krzysztof Allori* (ur. 1577, † 1621, jego dziwnéj siły Judyta! T. III, str. 269, T. IV, str. 76); *Francesco Vanni* (ur. 1563, † 1609); *Jakób da Empoli* (ur. 1554, † 1640); *Carlo Dolce* lub Dolci (ur. 1616, † 1689); wreszcie *Pietro Berettini da Cartona* (ur. 1598, † 1669), którego nazywają „początkiem końca florenckiego malowania". Cortona maluje znowu manierą lekkomyślną, dekoracyjnie — niby na urząd, i pociągnął za sobą tłumy podobnych uczniów, Cortonistami zwanych.

Tych wszystkich mistrzów florenckich oceniliśmy dokładniéj w T. IV, str. 75 i nast. Tam również przywiodłem innych a mniéj ważnych artystów téj szkoły, których tutaj nie wymieniam.

Ale po nad wszystkie współczesne szkoły eklektyczne celuje *Bonońska.* W tém mieście albowiem *Ludovico Caracci* (ur. 1555, † 1619) i dwaj jego utalentowani synowcowie *Agostino* (ur. 1558, † 1601), i *Annibale Caracci* (ur. 1560, † 1609) założyli szkołę sumienną i grozy pełną, która wpłynęła potężnie i zbawiennie na inne współczesne szkoły eklektyczne (T. III, str. 36). W Neapolu rozbierałem obrazy Augustyna i Annibala (T. IV, str. 346 i nast.).

Szkoła Caraccich wydała cały szereg malarzy, o których atoli już tak dostatecznie wspomniałem w innych miejscach, że proste wymienienie ich tu wystarczy.

Najzacniejszym z nich jest *Domenico Zampieri* zwykle *Domenichino* zwany (ur. 1581, † 1641); mówiliśmy o nim w Neapolu (T. IV, str. 331 do 333), w Rzymie wspomniałem choć z lekka o jego Komunii Ś-go Hieronima w Watykanie i o jego Dyanie z nimfami (T. VI, str. 106 w przyp.). Zwykle nie przyznają mu lotnéj, potężnéj fantazyi, ale oddają cześć jego sumienności a poczuciu piękności. Uczniem jego był *Jan Chrzciciel Salvi*, znany światu jako *Sassoferato*, a jako malarz lubych a skromnych uczuć (T. VI, tamże). Ze wszystkich uczniów téj szkoły bonońskiéj najwyższym talentem celuje *Guido Reni* (ur. 1575, † 1642) dzieła jego nie hywają jednakowéj wartości, bo maluje często z bezsumiennym pośpiechem palony chucią gry, więc potrzebą pieniędzy. W Rzymie rzuciłem zarys o jego charakterze, oglądając jego Aurorę (T. VI, str. 106 i nast.; uczniów jego wyliczam na str. 107 w przyp.).

Do szkoły Caraccich należy *Bartolomeo Schedone* († 1615), który atoli jeszcze ćwiczy się na wzorach Rafaela i Correggia. Godzien także pamięci *Giacomo Cavedone* (T. VI, str. 106 w przyp.).

Ważnym mistrzem téj szkoły jest *Francesco Albani* (ur. 1578, 1660), luby malarz pacholąt, geniuszków i t. d. i sielankowéj otaczającéj natury; mówiliśmy o jego usposobieniu moralném niezbyt chlubném (T. V, str. 197, zwłaszcza T. VI str. 107). Uczniów Albaniego wymieniłem na str. 107 przyp., więc tutaj kładę jedynie najważniejszego z nich a tym jest *Carlo Maratta*. Tu należy jeszcze *Giovanni Francesco Barbieri* zwykle *Guercino da Cento* zwany (ur. 1590, † 1666). Oglądając w Rzymie jego obraz Ś-téj Petronelli, spostrzegliśmy, iż choć mistrz ten liczy się do eklektyków, jednak co do farb, świateł i cieniów graniczy z naturalistami (T. VI, str. 108).

Rzekliśmy na swojém miejscu, jako duch Carlaccich zwolna ulotnił się z duszy artystów, lecz iż szczęściem zastępowano o ile się dało natchnienie nauką i studyami akademickiemi. Tym trybem malarstwo nie uratowało się od chłodu, przecież nie zabłąkało się w bezdroża. Przedstawcą téj zacnéj dążności był *Pompeo Batoni* (ur. 1708, † 1787), a późniéj, za naszych czasów zmarły *Vicenzio Cammucini* (ur. 1767, † 1844; ob. T. VI, str. 108).

TREŚĆ ZARYSU

DZIEJÓW SZTUKI STAROŻYTNÉJ

i sztuki rozwiniętéj w czasach chrześcijańskich we Włoszech.

I. Szkic dziejów sztuki starożytnéj.

Ogólne i wstępne wiadomości o architekturze klassycznego świata. — Charakter i rozkład świątyni greckiéj, szczegółowe jéj części. — Rozmaite a coraz wyższe stopnie rozwoju świątyni greckiéj. — Przedstawienie ich bliższe. — Idea architektury greckiéj wyraża się głównie dwoma architektonicznemi stylami czyli porządkami. — Właściwość kolumny greckiéj — porządek dorycki. — Jego kolumna i belkowanie. — Porządek joński i koryncki. — Stopa jońska i attycka. — Kapitel joński. — Belkowanie jońskie i korynckie. — Kapitel korynckí. — Str. 175.

Epoka pierwsza sztuki starożytnéj.

Dwa czynniki życia i artyzmu greckiego. — Najdawniejsze pomniki architektury greckiéj. — Pierwotne zabytki skulptury téj epoki. — Malarstwo téj epoki. — Str. 183.

Epoka druga sztuki starożytnéj.

Początek sztuki prawdziwéj w Grecyi. — Szczęśliwe wpływy zwycięztw nad Persami. — Architektura ówczesna. — Rzeźba w téj epoce i jéj charakter. — Styl archaistyczny i hiera-

tyczny. — Malarstwo téj epoki. — Zabytki rzeźby téj epoki a widziane w téj *Podróży*. — Zabytki skulptury z téj epoki przechowane po innych krajach Europy. — Str. 185.

Epoka trzecia sztuki starożytnéj.

Szczęśliwy stan rzeczy w Grecyi. — Ta epoka rozdziela się na dwa okresy. — Str. 187.

Okres I, téj epoki. — Architektura tego okresu. — Budowy Peryklesa. — Rzeźba: Myron, Fidias i Polykletos, trzej najwyżsi mistrzowie tego okresu. — Charakterystyka ich geniuszu i dzieła przez nas widziane a odnoszące się do dłuta tych wielkich mistrzów. — Pomniki z tego okresu, znajdujące się po muzeach w innych stolicach Europy. — Str. 188.

Okres II, téj epoki trzeciéj. — Cechy artystyczne tego okresu. — Skopas i Praxiteles są przedstawcami jego nastroju duchowego. — Dzieła tych mistrzów przez nas poznane. — Lysippus, trzeci wielki mistrz tego okresu. — Jego charakterystyka artystyczna i dzieła. — Zabytki przechowane po innych krajach. — Str. 192.

Malarstwo w téj trzeciéj epoce. — Str. 196.

Epoka czwarta sztuki starożytnéj.

Stan Grecyi po Aleksandrze W. — Dwa ogniska, w których jeszcze kwitnie sztuka. — Dzieła sławne należące do téj epoki. — Str. 197.

Epoka piąta sztuki starożytnéj — *czyli czasy rzymskie.*

Usposobienie Rzymian dla sztuki. — Czynniki rzymskie artyzmu. — Sztuka Etrusków. — Architektura jest najgłówniejszym rodzajem sztuki u Rzymian. — Str. 198.

Uwagi nad stylem architektury rzymskiéj. — Sztuka skłepienia ważnym jest pierwiastkiem. — Niedostatki estetyczne budownictwa rzymskiego. — Świątynia rzymska. — Fora. — Bazyliki, Curie i budowy innego rodzaju u Rzymian. — Str. 201.

Okresy dziejowe sztuki rzymskiéj.

Okres I. — Jego charakter artystyczny. — Architektura tego okresu i jéj dzieła. — Rzeźba tego okresu i najsławniejsze jéj mistrze. — Zabytki rzeźby przechowane w innych krajach. — Malarstwo tego okresu. — Str. 207.

Okres II. — Jego cechy i architektura. — Rzeźba. — Str. 210.

Okres III. — Jego charakter, architektura i rzeźba. — Str. 211.

II. Szkic dziejów sztuki chrześcijańskiéj we Włoszech.

Epoka I. Sztuka starochrześcijańska.

Stosunek téj epoki do sztuki starożytnéj. — Okresy epoki starochrześcijańskiéj artyzmu. — Dwojaki styl architektoniczny w téj epoce. — Styl bazylikowy i powstanie bazylik. — Przypomnienie bazylik w podróży widzianych. — Styl bizantyński i jego cechy. — Budynki stylu bizantyńskiego przez nas widziane. — Rzeźba starochrześcijańska i jéj charakter. — Malarstwo téj epoki. — Str. 213.

Epoka II. Wieki średnie.

I. Okres romański. — Rozdzielenie téj epoki na dwa okresy. — Architektura romańska; właściwe jéj cechy w ogólności. — Jéj cechy we Włoszech. — Dzieła architektury romańskiéj, które widzieliśmy w czasie *Podróży*. — Rzeźba tego okresu i jéj dzieła poznane przez nas. — Malarstwo, jego cechy i znakomitsi artyści. — Str. 218.

II. Okres gotycki. — Charakterystyka architektury greckiéj w ogólności. — Charakter italskiego gotyku. — Budowy gotyckie widziane w naszéj *Podróży* i inne słynniejsze. — Rzeźba okresu gotyckiego. — Malarstwo tego okresu i przypomnienie wielkich mistrzów i dzieł ich. — Str. 221.

Sztuka Nowożytna.

Charakter ówczesnéj społeczności ludzkiéj. — Różnica wieku XV od czasów średniowiecznych. — Wielkie wypadki wtórujące zwrotem duchowym. — Powody, dla których architektura była w Średnich Wiekach rodzajem sztuki przeważającym; i przyczyny, dla których w czasach nowożytnych malarstwo stało się tą przeważającą sztuką. — Przypomnienie epok i okresów sztuki. — Str. 227.

I. Okres wczesnego renessansu. — Str. 230.

II. Okres renessansu najwyższego, czasy najświetniejsze dla sztuki. — Str. 236.

Czasy właściwego odrodzenia w architekturze. — Charakter téj architektury. — Dzieła nam znane i mistrze budowniki téj epoki. — Rzeźba w tym czasie. — Sztuka malowania w téj epoce wpada w manierę. — Sama jedna szkoła Wenecka świeżości pełna. — Str. 241.

Czasy stylu barocco w architekturze. — O charakterze stylu tego. — Najcelniejsi mistrzowie barokizmu i dzieła przez nas poznane. — Rzeźba barokizmu i jéj cechy. — W tym czasie upadku architektury i rzeźby malarstwo na nowo się podnosi i rozkwita. — Ówcześnie była dwojaka droga do odrodzenia się malarstwa. — Jedną drogą udali się naturaliści, drugą eklektycy. — Cechy naturalistów; cechy eklektyków. — Wielkie zasługi szkoły Bolońskiéj i Caraccich. — Przytoczenie najcelniejszych mistrzów naturalistów. — Najcelniejsi eklektycy. — Str. 244.

TREŚĆ TOMU SZÓSTEGO

PODRÓŻY DO WŁOCH.

Kościoły i muzea Rzymu.

Rzym (ciąg dalszy). Borgo i miasto Leona. — Porozumienie się z czytelnikiem. — Wielkie znaczenie Kościoła Ś-go Piotra w Watykanie. — Przypomnienie o zadaniu całego naszego dzieła, a w szczególności niniejszego szóstego tomu. — Str. 7.

Pałace watykańskie, i prata quinctilia. — Quinctius Cincinatus. — Ogrody cesarskie w dzielnicy Watykańskiéj. — Cyrk Caliguli i Nerona. — Pożar Rzymu przez Nerona stanowi nową epokę miasta Rzymu i historyi świata. — Tacitus, mąż wysokich starożytnych cnót, obok człowieka czasów chrześcijańskich. — Słowa Tacyta o chrześcijanach. — Ś-ty Piotr. — Konstantyn w Watykańskiéj dzielnicy na murach cyrku Nerona a nad grobem Piotra Ś-go zakłada bazylikę. — Opisanie téj bazyliki; ona staje się ogniskiem dziejów ludzkich. — Dwukrotną obecnością Karola W. w téj bazylice zawiązały się idee historyczne, które jeszcze dziś ważą w ludzkości chrześcijańskiéj. — Po upływie nowych półsiódma wieków, bazylika doznaje na sobie saméj nowych zwrotów historyi. — Mikołaj V, rozkazuje burzyć staroczesną bazylikę S-go Piotra i wybudował nową na jéj miejsce. — Historya i koleje budowy kościoła Ś-go Piotra. — Str. 9.

Rzym (ciąg dalszy). Opisanie obecnego kościoła Ś-go Piotra. — Pierwszy widok kopuły. — Pierwsze wrażenie na widok kościoła i placu Ś-go Piotra. — Obelisk z Heliopolis, Syxtus V,

i Domenico Fontana. — Szczęśliwy majtek Bresca. — Wodotryski jako dawny Cantharus, czyli zdrój oczyszczenia. — Losy Dominika Fontany, przyp. Lekkie wyobrażenie dane o olbrzymich wymiarach placu Ś-go Piotra. — Nie nader szczęśliwa facyata kościoła S-go Piotra, dzieło Karola Maderny. — Przestąpienie progów téj świątyni. — Pierwsze wrażenie. — Rzeczy ogromne maleją w tych prawie okiem niedościgłych przestrzeniach. — Opisanie wzniosłéj, majestatycznéj a przecież pełnéj wdzięku kopuły. — Posąg śpiżowy Ś-go Piotra. — O 1200 lat późniejszy baldakin tabernakułu, dzieło niepoczesne Berniniego. — Słuch podobnie jak i wzrok gubi się i majaczy ogromem wymiarów tego przybytku. — Ten dom Boży a geniusz Michała Anioła, twórcy jego. — Pietà, gruppa marmurowa Michała Anioła. — Dach na kościele Ś-go Piotra, zabudowany w domostwa i kopuły dla obszaru swojego, jest jakby rynkiem małego miasta. — Wielka kopuła. — Schody umieszczone w grubości murów téj kopuły. — Widok na Rzym z najwyższego jéj punktu. — Str. 18.

Rzym (ciąg dalszy). *Najważniejsze bazyliki Rzymu i rzut oka na dzieje budownictwa w wieczystym grodzie.*

Spłonienie w roku 1823 bazyliki Ś-go Pawła w Rzymie. — Opisanie téj bazyliki. — Wyprawa do niéj. — Miejsce, w którym po raz ostatni pożegnali się Apostołowie ŚŚ. Piotr i Paweł. — Stan ówczesnego pogańskiego świata. — Nowożytne odbudowanie téj bazyliki. — Niektóre pomniki starochrześcijańskiéj sztuki. — Dziedziniec klasztorny téj bazyliki. — Str. 37.

Pius IX oczekiwany z Castel Gandolfo. — Pałac Laterański i Dominik Fontana. — Artyzm i w czasach upadku miewa szczęsne chwile. — Alessandro Galilei i Francesco Boromini. — Zabytki sztuki dawnéj w bazylice Laterańskiéj. — Mora, ulubiona gra włoskiego ludu. — W gruppie budynków obok bazyliki przechowane święte zabytki wiary. — Baptysterium Laterańskie. — Dawne zabytki sztuki. — Sztuka grecka w Muzeum Laterańskiém w obec uczuć religijnych i świętych zadatków wiary. — Przybycie Piusa IX. Piękność dam rzymskich — one łączą w sobie idealne formy z arcy realistyczną prozą. — Str. 43.

Liberius Papież i Patrycyusz rzymski Jan. — Dwa sny. — Śniegi na górze Quirinalskiéj d. 5 Sierpnia. — S. Maria Maggiore. — W sztukach i poezyi tenże sam motyw może zrodzić albo istne dzieło piękności, albo utwor niepoczesny. — Wnętrze téj świątyni i niektóre jego artystyczne zabytki. — Tęsknota obelisku i legenda mozaiki. — Str. 48.

Bazylika S. Clemente zachowała całe urządzenie a rozkład dawnych bazylik. — Rozpatrzenie się w niéj bliższe. — Str. 51.

S. Stefano Rotondo, a osobliwa architektura jego. — Okropności męczeństw, straszące po ścianach tego kościoła. — Czyli przedmioty takowe nadają się do sztuki? — Inne jeszcze ważne bazyliki rzymskie w przyp. — Okres romański w wieczystém mieście i rodzina Cosmatów. — Okres gotycki w Rzymie. — Czasy wczesnego renessansu. — Wielki Juliusz II, i Leon X. — Wiek XVI i najwięksi mistrzowie. — Charakter rozkwitłego renessansu. — Najświetniejsza epoka w Rzymie w rychle przeminęła, nastaje styl barocco. — Kościoły OO. Jezuitów w Rzymie. — Uzupełnienie cech barokizmu. — Str. 55.

Wodotryski rzymskie i nadający się do nich styl barocco. — Fontana Trevi fantastycznym światkiem. — Str. 65.

Rzym (ciąg dalszy). *Katakomby.* — Katakomby Ś-go Sebastyna i katakomby Ś-go Kaliksta. — Jesienny dzień dżdżysty a tęsknota na sercu. — Wyprawa do katakomb. — Wstęp do katakomb. — Początek wędrówki po tych podziemiach świętych. — Widok wykutych w ścianach grobów. — Labyrynty podziemne. — Wspólna w Bogu sypialnia. — Kaplice męczeńskie, są zarazem ogniskiem starochrześcijańskiéj sztuki. — Symboliczność tego artyzmu. — Malowidła w katakombach. — Postacie malowane rzewności pełne. — Dzikość grubaszna ludzi piszących imiona swoje po ścianach tych świętych miejsc. — Uczucia przenikające wędrowca po kilkugodzinnéj pielgrzymce w pośród katakomb. — Str. 66.

Uwagi nad zabytkami sztuki w katakombach. — Usposobienie duchowe pierwotnych chrześcijan i ich artyzm. — Formy starożytnéj sztuki, używane przez starochrześcijańskich artystów. — Rzeźba mniéj się nadawała do ich wewnętrznego poczucia. — Ztąd też tak mało istnych posągów zostało z owych pierwotnych wieków. — Styl płaskorzeźb na sarkofagach chrześcijańskich wręcz różny od stylu płaskorzeźb greckich i rzymskich. — Powód téj różnicy. — Symetryczność płaskorzeźb starochrześcijańskich i jéj przyczyna wewnętrzna. — Dzieła malarskie w katakombach i ich symboliczność. — Str. 76.

Rzym (ciąg dalszy). *Mistrzowie szkoły Umbryjskiéj poprzednikami Rafaela.*

Sztuka chrześcijańska, poczęta w katakombach, dosięgła najwyższego szczytu swojego w Rafaelu Sanzio z Urbinu. — Smętny stan artyzmu w Rzymie w czasie Wieków Średnich. — Szkoła umbryjska przeniosłszy się do Rzymu rozkwita szkołą rzymską Rafaela. — Charakter szkoły umbryjskiéj. — Najważniejsi jéj przedstawcy. — Pietro Perugino. — Ubogi młodzieniaszek o głodzie zasnąwszy śni o świetnéj przyszłości. — I spełniły się jego senne marzenia. — Charakter obrazów Perugina. — Upadek jego a młoda gładka żona. — Pinturicchio. — Giovanni Sanzio ojciec Rafaela. — Francesco Raibo-

lini zwykle Francesco Francia zwany, ze znakomitego złotnika stał się wielkim malarzem. — Zarozumiałość swoją przypłaca życiem. — Uczniowie Franciszka. — Szkoła ferrarejska. — Str. 77.

Rzym (ciąg dalszy). *Rafael Sanzio.* — Wcześnie zostaje sierotą. — Oddany na naukę do Perugina. — Geniusz Rafaela jest mu aniołem stróżem, broniącym go od maniery nauczyciela. — Pierwsza epoka (pierwszy styl) zwana epoką perudzińską jego artystycznego rozwoju. — Opatrzne szczęście opiekuje się geniuszem młodym. — Rafael we Florencyi. — Fra Bartolomeo i Sanzio stają się wzajemną sobie podnietą. — Epoka druga to jest florencka jego kształcenia się. — Niektóre Madonny z téj epoki, przyp. — Młody mistrz wezwany do Rzymu przez Juliusza II. — Epoka trzecia to jest rzymska rozwoju jego geniuszu. — Maluje Stanze Watykańskie. — Opisanie tych świetlic. — Uwaga o obrazie bitwy Konstantyna. — Lodżye Rafaela. — Światy czarnoksięzkie Jana d'Udine. — Zwierzęca dzikość człowieka. — Dwie kopułki w Lodżyach. — Farnesina. — Kobierce zwane Arazzi i ich los. — Ogromna twórczość i sumienna pracowitość Rafaela. — Niektóre Madonny i inne dzieła z téj epoki, przyp. — Transfiguracya. — Str. 82.

Rafael jako architekt. — On pieści się nadzieją, że Rzym zmartwychwstanie dawną starożytną świetnością. — Papież i mieszkańcy Rzymu widzą w Rafaelu bóstwo z Nieba na ziemię zesłane. — Nasze uwagi nieśmiałe o Rafaelu i o tajemnicach jego geniuszu. — Linie u Rafaela. — Rysunek jego. — Intuicyą przenika świat i ludzką indywidualność. — Koloryt Rafaela. — Właściwość świateł na twarzach, przyp. — Najpotężniejszym czynnikiem geniuszu Rafaela jest kompozycya. — A najzacniejszym przymiotem jego jest pracowitość, usilność i sumienność. — Uczniowie Rafaela, przyp. — Giulio Romano i inni artyści, przyp. — Str. 92.

Rzym (ciąg dalszy). *Kaplica Syxtyńska i Michał Anioł Buonarotti.* — Str. 96.

Treść fresków w kaplicy Syxtyńskiéj. — Stworzenie świata i pierwotne dzieje ludzkiego rodu. — Proroki i Sybille. — Dziwne grozy i dreszcze, któremi nas przenikają te postacie. — Porównanie tych wrażeń z wrażeniami wręcz różnemi, których doświadczamy wobec Jowisza Fidiasowego. — Przyczyna tego psychicznego zjawiska. — Przodkowie Maryi Panny. — Sąd ostateczny Michała Anioła. — Opisanie tego fresku. — Zarzuty, które zwykle czynią temu obrazowi. — Te zarzuty w części się tłómaczą z usposobienia mistrza, częścią są mniéj słuszne. — Słowo o téj kompozycyi. — Michał Anioł jako rzeźbiarz. — Jego posąg Mojżesza. — Charakter jego dzieł. — Następcy Michała Anioła. — Swawola barokizmu. — Lorenzo Bernini i jego gruppa Apollina i Dafny. — Str. 97.

Niektóre wielkiéj chwały obrazy w Rzymie i uzupełnienie wiadomości o znakomitych malarzach. — Domenichino i jego Kommunia Ś-go Hieronima. — Guido Reni i jego Aurora w pałacu Rospigliosi. — Guido tak hardy a dumny zapomina o godności swojéj. — Nienawiść wzajemna ówczesnych artystów. — Francesco Albani, malarz wdzięczny geniuszków, pacholąt niewinnych, chowa zazdrość i zaciętość w sercu. — Cavaliere d'Arpino, malarz napuszystych frazesów — jego zatargi z kolegami. — Guercino da Cento w obrazie Ś-téj Petronelli staje się wielkim, rzewnym poetą. — Daniel da Volterra. Zdjęcie z Krzyża Pana Jezusa w kościele *Trinita de Monti* jest pociechą matek stroskanych. — Zabytki starożytnéj rzeźby. — Str. 105.

Rzym (ciąg dalszy). *Muzea Watykańskie.* — Sala Rotonda i głowa Jowisza z Otricoli wedle Fidiasa. — Charakterystyka téj głowy. — Posąg Jowisza Verospi jest pomocą dla fantazyi do wyobrażenia sobie Jowisza Olimpijskiego Fidiasa. — Apollo Sauroktonos wedle Praksitelesa. — Amor Praksitela i anegdota o Phrynie kochance jego. — Ariadna śpiąca Skopasa. — Dzieje Ariadny i Tezeusza. — Przepaska zawieszona na gwiazdach. — Okruchy — gruppa Menelausa i Patrokla. — Pasquino, przyp. — Posągi poetów Menandra i Possidippa. — Gdy życie polityczne i znaczenie ogółu upada, wtedy idą w górę jednostki, a sztuka doskonałe wyrabia wizerunki. — Ganimed porwany przez Orła. — Głęboki rzewny mit o Ganimedzie. — Gwiazdka amorków. — Scenka pocieszna Satyra leśnego pana. — Diskobole Naukydesa i Myrona. — Str. 109.

Torso belwederski i Apolloniusz mistrz jego. — Ociemniały Michał Anioł, dotykając się torsa odmłodniał ducha swojego. — Winkelman w obec tego okruchu. — Sarkofag Scipiona. — Str. 117.

Merkuryusz zwany Antinousem Belwederskim, dzieło Polykleta. — Str. 119.

Laokoon. — Myt o Laokoonie podany przez Wirgiliusza. — Nasze wspomnienia szkolne. — Myt zupełny o Laokoonie. — Mistrzowie téj gruppy należą do szkoły Rodyjskiéj. — Charakterystyka jéj epoki i porównanie jéj z dawniejszemi świetniejszemi czasami. — Charakter ich ideału. — Cechy téj gruppy. — Jest ona tragedyą o trzech aktach. — Związek duchowy trzech osób, składających tę gruppę. — Str. 120.

Apollo Belwederski, świetne dzieło nieznanego nam mistrza. — Myśl tego posągu wedle krytyków teraźniejszych. — Słowa Winkelmana. — Str. 124.

Dwie Afrodyty. — Karyatyda i cudowność téj koncepcyi. — Apoxyomenes Lysippa. — Porównanie ideału Lysippa z ideałem dawniejszego Polykleta. — Allegorya Nilu. — Posąg Augusta cesarza. — Str. 27.

Rzym (ciąg dalszy). *Muzeum Kapitolińskie.* — Plac Kapitoliński i posąg cesarza Marka Aureliusa. — Eros napinający łuk. — Kapitoliński Faun, dzieło Praxitela. — W nim życie zmysłowe uszlachetnione, tak jak bogi greckie uduchowniły się z coraz wyższym rozwojem Hellady. — Dziewczynka z gołąbkiem. — Dziewczynka nie jest idealną pięknością, ale istném uwidomieniem wdzięku. — Na czém zależy wdzięk. — Wdzięk jest zaletą bezświadomą. — Ztąd i przedmioty bezduszne mogą być wdzięczne. — Wdzięk raczéj odpowiada naturze niewieściéj. — Wdzięk udawany. — Wdzięk nabyty staranném wychowaniem. — Amazonka Fidiasa. — Aleksander W. jako Helios. — Antinous; smętność i rzewność tego posągu. — Str. 130.

Posąg tak zwanego „gladiatora umierającego“ — jest-to raczéj Gallem konającym na polu bitwy. — Doniesienia dawnych pisarzy o Gallach najeżdżających państwo Pergameńskie. — Cechy epoki i szkoły w któréj powstało to dzieło. — Str. 135.

Venus Kapitolińska. — Wilczyca Kapitolińska; popiersie Brutusa i chłopczyna wydobywający sobie cierń z nogi. — Str. 137.

Rzym (ciąg dalszy). Muzeum Laterańskie i sprzyjające nam szczęście. — Odlewy gipsowe z rzeźb Egineckich i Partenońskich przechowane w Laterańskiém muzeum. — Odkrycie rzeźb archaistycznych na wyspie Eginie. — O królu Ludwiku bawarskim. — Charakter szczegółowych posągów egineckich. — Brak swobody a duchowość ich jest cechą; podobieństwo tych rzeźb do filozofii współczesnéj. — Całość i ustawienie grupy. — Rozwój swobody duchowéj w Helladzie zradza czasy Periklesa i Fidiasa. — Świątynia Parthenonu, to jest Pallady Dziewiczéj. — Po 2200 latach trwania wysadził ją bombą Königsmark, brandeburski hrabia, a złupił jéj szczątki Elgin, lord angielski. — Trzy rodzaje okruch pozostałych z tych Fidiasowych skulptur. — Rzeźby szczytu wschodniego przedstawiały narodzenie się bogini światłości Pallady. — Znaczenie fryzu obiegającego na zewnątrz ściany celli. — Panathence święto religijno-narodowe Aten. — Jest-to najcudowniejsza rzeźba wszystkich czasów. — Fidias najwyższym przedstawcą stanowiska Grecyi w dziejach ludzkiego rodu. — Posąg Sofoklesa. — Obok tych olimpijskich widziadeł szorstko uderzają w duszę mozaiki rzymskie, przedstawiając rozbestwionych gladiatorów. — Mozaika Sozona, wyobrażająca nie zamiecioną salę jadalną. — Str. 139.

Rzym (ciąg dalszy). *Villa Albani, Villa Ludovisi i Pałac Spada.* —

Bieda z ostatecznościami. — Barbarzyństwo nowoczesne karczujące ogrody, tak zwane francuzkie (szpalerowe, będące raczéj włoskiemi). Niektóre uwagi estetyczne o ogrodach, spowodowane ogrodami Villi Albani i Villi Ludovisi. — Przesądy o ogrodach francuzkich. — Ogród Villi Ludovisi założył Le Nôtre. — Dziś przez niepoczesne angielszczyzny ten ogród stał się dziwactwem. — Co jest ogrodnictwo estetyczne? — z swojéj wewnętrznéj istoty może być tylko dwojakie. — Ogród francuzki i tak zwany ogród angielski okazują to połączenie w odwrotny sposób. — Klassyczność i romantyka tych rodzajów ogrodów. — Ostateczności, którym podpaść mogą te rodzaje ogrodów. — Żarty trafne Krasickiego w téj mierze. — O użyciu właściwém obu tych rodzajów estetycznego ogrodnictwa. — O zastosowaniu do nich dzieł architektonicznych. — Płaskorzeźba archaistyczna Leukothei w Villi Albani. — Posąg archaistyczny Pallady. — Winkelman niegdyś w téj willi tak umiejętnie gospodarzył. — Historyjka śmieszna a łzawa ciągle powtarzająca się na świecie. — Str. 150.

Posąg Diadumenos Polykleta. — Boryphoros tegoż mistrza. — Filozof Anaxagoras, a rzeźbiarz Polyklet jednym i tymże samym duchem natchnieni. — Polyklet stwarza jeszcze ideał Junony (Hery) — Kolosalna głowa Junony we Villi Ludovisi jest odgłosem ideału Polykleta. — Mars tonący w miłosnéj zadumie. — Gruppa marmurowa Gallów. — Epoka, w któréj powstała. — Str. 156.

Pałac Spada. — Posąg marmurowy siedzącego męża, to Aristoteles! — Kolosalny posąg Pompejusa zachowany w Pałacu Spada, u podnóża jego padł niegdyś Cezar z rąk sprzysiężonych. — Tragedya Voltaira i swawola. — Str. 160.

Rzym (ciąg dalszy) i *dokończenie Podróży.* Quirinalskie wzgórze dziś Monte Cavallo zwane. — Dioskury Pollux i Castor. — Opisanie tych kolosalnych posągów. — Napisy na ich podnóżach: Fidias i Praxiteles. — Czas ich powstania. — W pałacu Quirinalskim. Wjazd Aleksandra W. do Babilonu, fryz przez Thorwaldsena. — Energia z jaką to dzieło wykonane było. — Intuicya genialna tego mistrza. — Anegdota o zejściu się Waltera Skota z Thorwaldsenem; instynkt wzajemny do siebie ludzi znakomitych przyp. — Opisanie tego wjazdu Aleksandra. — Pałac Quirinalski i Pius IX. — Powrót na plac Quirinalski. — Widok ostatni na Rzym. — Pożegnanie się moje z czytelnikiem w obec Rzymu i Dioskurów. — Str. 162.

Dodatek. Zarys dziejów sztuki starożytnéj i sztuki rozwiniętéj w czasach chrześcijańskich we Włoszech. — Str. 175.

Treść powyższego *Zarysu.* — Str. 251.

Spis rzeczy zawartych w sześciu tomach „Podróży do Włoch".

I. SPIS ILLUSTRACYJ.

A. SPIS ILLUSTRACYJ W KOLEI, KTÓRĄ SĄ UMIESZCZONE W SZEŚCIU TOMACH NINIEJSZEGO DZIEŁA.

(Imię w nawiasie dodane do dzieła, oznacza mistrza jego.)

Wenecya.

Fig. 1. Piazetta Ś-go Marka . . . . . Tom I str. 133
Fig. 2. Wyższa część Biblioteki Ś-go Marka (Jan Sansovino) . . . . . — — 137
Fig. 3. Rzut poziomy placu Ś-go Marka i Piazetty . . . . . — — 146
Fig. 4. Kościół Ś-go Marka . . . . . — — 161
Fig. 5. Trzon śpiżowy masztu na placu Ś-go Marka (Alessandro Leopardi) . . — — 167
Fig. 6. Santa Maria della Salute (Baldassere Longhena) . . . . . — — 184
Fig. 7. Rzut poziomy Kościoła Ś-téj Maryi della Salute . . . . . — — 192
Fig. 8. Pałac Foscari (Zuanne Buono?) . . . — — 208
Fig. 9*a*. Pałac Ca' d'oro (według pierwotnego planu) . . . . . — — 240
Fig. 9*b*. Pałac Ca' d'oro (w rzeczywistości) . — — 243
Fig. 10. Pałac Vendramin-Calergi (Pietro Lombardo) . . . . . — — 249

Fig. 11. Belkowanie pałacu Vendramin-Calergi . . . . . Tom I str. 251
Fig. 12. Nałęcz i węgar z pałacu Vendramin-Calergi . . . . . — — 253
Fig. 13. Katedra na Torcello. Rzut poziomy . Tom II — 14
Fig. 14. Absyda Katedry na Torcello . . . — — 16
Fig. 15. Kościół S-ta Fosca na Torcello . . — — 22
Fig. 16. S-ta Fosca. — Rzut poziomy . . . — — 23
Fig. 17. Arkada zewnętrzna ze S-ta Fosca . — — 24
Fig. 18. S. Donato na Murano ze strony Presbiterium . . . . . — — 37
Fig. 19. Wnętrze kościoła Ś-go Marka . . . — — 132
Fig. 20. Rzut poziomy kościoła Ś- go Marka . — — 133
Fig. 21. Fig. 22. Głowice bizantyńskie . . . . . — — 148 — — 149
Fig. 23. Fig. 24. Głowice bizantyńskie . . . . . — — 149 — — 150
Fig. 25. Krajnik, gzyms z kościoła ŚŚ. Jana i Pawła (uczniowie Mikołaja z Pizy) — — 167
Fig. 26. Scuola di S. Marco (Lombardo, Martino i Tullio) . . . . . — — 176
Fig. 27. Fryz ze Scuola di S. Marco . . . . Tom II — 177
Fig. 28. S. Zaccaria (Lombardo) . . . . . — — 186
Fig. 29. S. Giorgio de Greci (J. Sansovino) . — — 189
Fig. 30. S. Giorgio Maggiore (Andrea Palladio) . . . . . — — 199
Fig. 31. Kościół S. Redentore (Andrea Palladio) . . . . . — — 202
Fig. 32. Belkowanie i głowica z tego kościoła — — 203
Fig. 33. Rzut poziomy kościoła S. Redentore — — 204
Fig. 34. Ołtarz z S. Redentore (tegoż mistrza) — — 206

Werona.

Fig. 35. S. Zeno . . . . . — — 247
Fig. 36. S. Zeno. Rzut poziomy . . . . . — — 248
Fig. 37. S. Zeno. Przekrój podłużny . . . — — 249
Fig. 38. S. Zeno. Rzut poziomy krypty . . — — 249
Fig. 39. S. Zeno Fig. 40. S. Zeno Głowice i im odpowiednie podstawy romańskie . . . — — 250 — — 250

Medyolan.

Fig. 41. S. Maria delle Grazie (Bramante) . Tom III — 20
Fig. 42. Katedra Medyolańska. Rzut poziomy

(plan pierwotny przez Henryka de Gemodia) . . . . . Tom III str. 23
Fig. 43. Rzeźby z kościoła Ś-go Ambrożego (Volvius Magister faber) . . . . . — — 51
Fig. 44. S. Lorenzo. Rzut poziomy . . . . — — 54
Fig. 45. Ospedale Grande (Antonio Filarde) . — — 56

Pawia.

Fig. 46. Niższa część cokułu kościoła w Certosie pod Pawią . . . . . — — 92
Fig. 47. Wyższa część cokułu kościoła w Certosie pod Pawią . . . . . — — 92
Fig. 48. Połowa okna z kościoła w Certosie pod Pawią . . . . . — — 94

Genua.

Fig. 49. S-ta Maria di Carignano Genua (Galeazzo Alessi) . . . . . — — 110
Fig. 50. Rzut poziomy kościoła S-ta Maria di Carignano . . . . . — — 112

Florencya.

Fig. 51. Piazza del Gran Duca (pałac przez Arnolfa di Colle) . . . . . — — 156
Fig. 52. Niobe (Skopas?) . . . . . — — 163
Fig. 53. Jeden ze synów Nioby . . . . . — — 170
Fig. 54. Wenus Medycejska (Kleomenes) . . — — 174
Fig. 55. Apollino (szkoła Praxitelesa) . . . — — 176
Fig. 56. Gruppa dwóch zapaśników (Kefisodos uczeń Praxitelesa) . . . . . — — 177
Fig. 57. Aleksander umierający (szkoła Lysippa) . . . . . — — 187
Fig. 58. S. Miniato al Monte . . . . . — — 196
Fig. 59. S. Miniato. Rzut poziomy . . . . — — 197
Fig. 60. Posąg Boga-Rodzicy (Pisano Giovanni) . . . . . — — 204
Fig. 61. Katedra Florencka (Arnolfo di Colle lub di Cambio i Brunelleschi). Dzwonnica (Giotta) . . . . . — — 205
Fig. 62. Jedne z drzwi bocznych katedry Florenckiéj . . . . . — — 218
Fig. 63. Katedra Florencka. Rzut poziomy . — — 221

Fig. 64. Drzwi śpiżowe florenckiego baptysteryum (Lorenzo Ghiberti) . . . Tom III str. 233
Fig. 65. Belkowanie w kościele S. Lorenzo (Brunelleschi) . . . . . — — 255
Fig. 66. Lorenzo Medici, il Pensiero (Michał Anioł) . . . . . — — 258
Fig. 67. Pałac Strozzi (Benedetto di Majano) — — 265
Fig. 68. Belkowanie pałacu Strozzi (Sim. Cronaca) . . . . . — — 266
Fig. 69. Posąg Perseusa (Benvenuto Cellini) — — 289
Fig. 70. Herkules i Kakus (Bandinelli) . . — — 292
Fig. 71. Porwanie Sabinki (Jan z Bononii) . — — 293

Piza.

Fig. 72. Katedra (Rajnaldus), Baptysterium i dzwonnica (Bonanus z Pizy) . . — — 316
Fig. 73. Katedry w Pizie — rzut poziomy (Rajnaldus) . . . . . — — 319

Neapol i Pompeja.

Fig. 74. Diana Pompejańska archaistyczna . Tom IV str. 113
Fig. 75. Agrippina (dzieło rzymskie) . . . — — 126
Fig. 76. Arystides (Aeschines) . . . . . — — 147
Fig. 77. Gruppa Wołu Farnezyjskiego (Apollonius i Fauriskos mistrzowie szkoły rodyjskiéj) . . . . . — — 159
Fig. 78. Herkules Farnezyjski (Glykon wedle Lysippa) . . . . . — — 162
Fig. 79. Popiersie Bereniki . . . . . — — 175
Fig. 80. Krater (czara starożytna) . . . . — — 182
Fig. 81. Zbiór pomniejszych kandelabrów starożytnych . . . . . — — 183
Fig. 82. Przedmioty starożytne z gotowalni damskiéj . . . . . — — 184
Fig. 83. Zbiór starożytnych wag i ważek . . — — 185
Fig. 84. Forum Pompejańskie . . . . . — — 225
Fig. 85. Świątynia Jowisza w Pompei, z boku widziana . . . . . — — 227
Fig. 86. Przekrój podłużny téjże świątyni . — — 228
Fig. 87. Zwaliska świątyni Romulusa w Pompei . . . . . — — 234
Fig. 88. Strop w Tepidarium w łaźniach Pompejańskich . . . . . — — 249
Fig. 89. Świątynia Fortuny w Pompei . . — — 250

Fig. 90.	Malowidło z amfiteatru Pompejańskiego	Tom IV str.	254
Fig. 91.	Widok wnętrzy małego teatru w Pompei	— —	256
Fig. 92.	Rzut poziomy tegoż teatru	— —	257
Fig. 93.	Rzut poziomy prawidłowego domu starorzymskiego	— —	272
Fig. 94.	Figury zdobiące starożytne impluvia i studnie	— —	275
Fig. 95.	Wnętrze domu tragicznego poety w Pompei	— —	279
Fig. 96.	Wnętrze domu Sallustiusa tamże .	— —	281
Fig. 97.	Ogród w domu Sallustiusa	— —	282
Fig. 98.	Rzut poziomy domu Lucretiusa w Pompei	— —	283
Fig. 99.	Widok Peristylu w tymże domu . .	— —	284

Malowania starożytne.

Fig. 100.	Nimfa tańcująca	— —	301
Fig. 101.	Druga-Nimfa tańcująca	— —	301
Fig. 102.	Ulisses i Penelope	— —	302
Fig. 103.	Zabranie Bryseidy	— —	304
Fig. 104.	Medea	— —	306
Fig. 105.	Widok wyspy skalnéj	— —	308
Fig. 106.	Krajobraz historyczny	— —	309

Rzym.

Fig. 107.	Grobowiec Horacyuszów i Kuryacyuszów (zabytek Etruski)	Tom V str.	21
Fig. 108.	Mappa starożytnego Rzymu . . .	— —	31
Fig. 109.	Nowożytny Kapitoliński plac . . .	— —	36
Fig. 110.	Plan Rzymskiego Forum (Forum Romanum)	— —	87
Fig. 111.	Brama tryumfalna Septimiusa Severa	— —	93
Fig. 112.	Rzut poziomy téjże bramy	— —	94
Fig. 113.	Głowica z bramy tryumfalnéj Tytusa	— —	143
Fig. 114.	Płaskorzeźba z téjże saméj bramy .	— —	144
Fig. 115.	Colosseum	— —	146
Fig. 116.	Rzut poziomy Panteonu	— —	203
Fig. 117.	Widok wnętrza Panteonu	— —	206
Fig. 118.	Główna wystawa kościoła Ś-go Piotra (Carlo Maderna)	Tom VI —	23

Fig. 119.	Widok wnętrza kościoła Ś-go Piotra (Michał Anioł Buonarotti)	Tom VI str.	26
Fig. 120.	Rzut poziomy Kościoła Ś-go Piotra (M. Anioł Buonarotti)	— —	28
Fig. 121.	Posąg śpiżowy Ś-go Piotra — (dłuto starochrześcijańskich czasów) . .	— —	30
Fig. 122.	Baldakin śpiżowy w bazylice Ś-go Piotra (Bernini)	— —	31
Fig. 123.	Rzut poziomy bazyliki Ś-go Pawła .	— —	38
Fig. 124.	Płaskorzeźba z drzwi bronzowych téjże bazyliki	— —	40
Fig. 125.	Rzeźba z roku 166 w Bazylice Ś-go Pawła	— —	41
Fig. 126.	Dziedziniec klasztorny przy téjże bazylice	— —	42
Fig. 127.	Płaskorzeźba z roku 1195 z baptysterium Ś-go Jana Laterańskiego w Rzymie	— —	46
Fig. 128.	Posąg Anioła (Jan Cosmas) . . .	— —	50
Fig. 129.	Bazylika S. Clemente. (Rzut poziomy)	— —	52
Fig. 130.	Widok wnętrza téjże bazyliki . .	— —	53
Fig. 131.	Posąg Mojżesza (Michała Anioła) .	— —	103
Fig. 132.	Gruppa: Apollo i Daphne (Berniniego)	— —	105
Fig. 133.	Popiersie Jowisza z Otricoli (wedle Fidiasa)	— —	111
Fig. 134.	Jowisz Verospi, posąg (według Fidiasa)	— —	113
Fig. 135.	Discobol (Myron)	— —	117
Fig. 136.	Merkurius Belvederu (Polykletos) .	— —	119
Fig. 137.	Laokoon (Agesandros, Athenodoros i Polydoros ze szkoły rodyjskiéj) .	— —	122
Fig. 138.	Apollo Belvederu, dzieło wykonane przez nieznajomego nam mistrza w okresie pierwszych cesarzów rzymskich	— —	126
Fig. 139.	Apoxyomenos (Lysippus)	— —	128
Fig. 140.	August jako kapłan (dzieło rzymskie)	— —	129
Fig. 141.	Umierający Gall (szkoła Pergameńska)	— —	136
Fig. 142.	Posągi ze świątyni wyspy Eginy .	— —	142
Fig. 143.	Głowa wojownika z téjże rzeźby .	— —	143
Fig. 144.	Dwie boginie wedle odlewów z Parthenonu (Fidias)	— —	146

Fig. 145.	Gruppa bogów wedle rzeźb z fryzu partenońskiego (Fidias)	Tom	VI str.	147
Fig. 146.	Leucotea, płaskorzeźba z Villi Albani	—	—	155
Fig. 147.	Diadumenos (według Polykleta) . .	—	—	157
Fig. 148.	Głowa Junony we Villi Ludovisi (Polykletos)	—	—	159
Fig. 149.	Gruppa Gallów we Villi Ludovisi (szkoła Pergameńska)	—	—	161
Fig. 150.	Świątynia in Antis	—	—	177
Fig. 151.	— in Antis z Opisthodomem	—	—	177
Fig. 152.	— Prostylos	—	—	177
Fig. 153.	— Amphiprostylos	—	—	177
Fig. 154.	— Peripteros	—	—	177
Fig. 155.	— Dipteros	—	—	177
Fig. 156.	— Pseudodipteros	—	—	178
Fig. 157.	— Rzymska	—	—	178
Fig. 158.	Widok części świątyni doryckiéj . .	—	—	179
Fig. 159.	Belkowanie i kapitel jońskiego porządku.	—	—	181
Fig. 160.	Stopa (baza) jońska	—	—	181
Fig. 161.	Stopa Attycka	—	—	182
Fig. 162.	Kapitel koryncki	—	—	182

B. SPIS ILLUSTRACYJ UŁOŻONY WEDLE EPOK I OKRESÓW HISTORYI SZTUKI.

I. SZTUKA STAROŻYTNA.

1. ARCHITEKTURA.

A. **Architektura Grecka** *(rysunki ogólne).*

Świątynia in Antis	Fig.	150	Tom	VI str.	177
— in Antis z Opisthodomem .	—	151	—	— —	177
— Prostylos	—	152	—	— —	177
— Amphiprostylos	—	153	—	— —	177
— Peripteros	—	154	—	— —	177
— Dipteros	—	155	—	— —	177
— Pseudodipteros	—	156	—	— —	178
— Rzymska	—	157	—	— —	178
Widok części świątyni doryckiéj . . .	—	158	—	— —	179
Belkowanie i kapitel jońskiego porządku	—	159	—	— —	181
Stopa (baza) jońska	—	160	—	— —	181
Stopa Attycka	—	161	—	— —	182
Kapitel Koryncki	—	162	—	— —	182

B. **Architektura Rzymska.**

Grobowiec Horacyuszów i Kuryacyuszów, dzieło Etrusków	Fig.	107	Tom	V str.	21
Mappa ruin starożytnego Rzymu . .	—	108	—	— —	31
Forum Pompejańskie (na niem planiki świątyń, bazylik. kuriów, łaźni i t. d.)	—	84	—	IV —	225

Forum Romanum (planiki świątyń, bazylik i t. d.)	Fig. 110	Tom V	str. 87
Świątynia Rzymska, rzut poziomy, rysunek ogólny	— 157	— VI	— 178
Kapitel z bramy tryumfalnéj Tytusa jako wzór głowicy rzymskiéj (kompozytu)	— 113	— V	— 143
Świątynia Jowisza w Pompei	— 85	— IV	— 227
Jéj przekrój podłużny	— 86	— —	— 228
Świątynia Romulusa w Pompei . . .	— 87	— —	— 234
— Fortuny w Pompei . . .	— 89	— IV	— 250
Rzut poziomy Panteonu jako najwyższy przykład świątyni okrągłéj rzymskiéj	— 116	— V	— 203
Widok wnętrza Panteonu	— 117	— —	— 206
Widok wnętrzny małego teatru w Pompei	— 91	— IV	— 256
Rzut poziomy tegoż teatru	— 92	— —	— 257
Colosseum (amfiteatr Flaviusa) . . .	— 115	— V	— 146
Brama tryumfalna Septimiusa Sewera	— 111	— —	— 93
Rzut poziomy téjże bramy	— 112	— —	— 94
Rzut poziomy prawidłowego domu starorzymskiego (rysunek ogólny) . .	— 93	— IV	— 272
Wnętrze domu tragicznego Poety w Pompei	— 95	— —	— 279
Wnętrze domu Sallustiusa tamże . .	— 96	— —	— 281
Ogród w tymże domu	— 97	— —	— 282
Rzut poziomy domu Lucretiusa w Pompei	— 98	— —	— 283
Widok Peristylu w tymże domu . . .	— 99	— —	— 284

2. RZEŹBA STAROŻYTNA.

EPOKA DRUGA SZTUKI GRECKIÉJ (archaistyczna) (*).

Diana Pompejańska	Fig. 74	Tom IV	str. 113
Posągi w świątyni wyspy Eginy (z odlewów)	— 142	— VI	— 142
Głowa wojownika téjże rzeźby . . .	— 143	— —	— 143
Leucotea z Villi Albani	— 146	— —	— 155

(*) Mówimy o epoce drugiéj, bo z epoki pierwszéj (ob. T. VI, str. 183 i nast.) nie przedstawiamy żadnych zabytków.

EPOKA TRZECIA NAJWYŻSZEGO ROZKWITU SZTUKI GRECKIÉJ.

Okres pierwszy.

Czasy Myrona, Polykleta, Fidiasa.

Jowisz z Otricoli (wedle Fidiasa) . .	Fig. 133	Tom VI	str. 111
Posąg Jowisza Verospi (wedle Fidiasa)	— 134	— —	— 113
Discobol (według Myrona)	— 135	— —	— 117
Merkurius z Belwederu niegdyś Antinousem zwany (wedle Polykleta) . .	— 136	— —	— 119
Dwie boginie wedle odlewów rzeźb Partenońskich (wedle Fidiasa)	— 144	— —	— 146
Gruppa bogów wedle fryzu partenońskiego (szkoła Fidiasa)	— 145	— —	— 147
Diadumenos (według Polykleta) . . .	— 147	— —	— 157
Głowa Junony z Villi Ludovisi (według Polykleta)	— 148	— —	— 159

Okres drugi.

Czasy Skopasa, Praxitelesa i Lysippa.

Posąg Nioby (wedle Skopasa?) . . .	Fig. 52	Tom III	str. 163
Jeden ze synów Nioby	— 53	— —	— 170
Apollino (wedle Praxitela)	— 55	— —	— 176
Gruppa dwóch zapaśników (Kefisodota ucznia Praxitela)	— 56	— —	— 177
Aleksander umierający (szkoła Lysippa)	— 57	— —	— 187
Aristides	— 76	— IV	— 147
Apoxyomenos (wedle Lysippa) . . .	— 139	— VI	— 128

EPOKA CZWARTA.

Popiersie Bereniki	Fig. 79	Tom IV	str. 175
Gruppa wołu Farnezyjskiego (szkoły na wyspie Rhodus)	— 77	— —	— 159
Gruppa Laokoona (szkoły Rhodyjskiéj)	— 137	— VI	— 122
Umierający Gall dawniéj gladiatorem zwany (szkoły Pergameńskiéj) .	— 141	— —	— 136
Gruppa Gallów (szkoły Pergameńskiéj)	— 149	— —	— 161

EPOKA PIĄTA — CZASY RZYMSKIE.

Venus Medycejska (Kleomenes) . . .	Fig. 54	Tom III	str. 174
Agrippina	— 75	— IV	— 126

Herkules Farnezyjski (Glykona według Lysippa) . . . . . Fig. 78 Tom IV str. 162
Zbiór posągów zdobiących starożytne impluvia i studnie . . . . . — 94 — — — 275
Apollo z Belwederu . . . . . — 138 — VI — 126
Płaskorzeźby z bramy tryumfalnéj Tytusa . . . . . — 114 — V — 144
Cesarz Augustus jako kapłan-ofiarnik . — 140 — VI — 129

Ornamentyka rzymska.

Krater (czara starożytna) . . . . . Fig. 80 Tom IV str. 182
Zbiór pomniejszych kandelabrów starożytnych . . . . . — 81 — — — 183
Przedmioty z gotowalni damy rzymskiéj — 82 — — — 184
Zbiór starożytnych wag i ważek . . . — 83 — — — 185
Strop w Tepidarium w łaźniach pompejańskich . . . . . — 88 — — — 249

3. MALARSTWO STAROŻYTNE.

Malowidło z amfiteatru pompejańskiego Fig. 90 Tom IV str. 254
Nimfa tańcująca . . . . . — 100 — — — 301
Druga Nimfa tańcująca . . . . . — 101 — — — 301
Ulisses i Penelope . . . . . — 102 — — — 302
Zabranie Bryseidy . . . . . — 103 — — — 304
Medea . . . . . — 104 — — — 306
Widok wyspy skalnéj . . . . . — 105 — — — 308
Krajobraz historyczny . . . . . — 106 — — — 309

II. SZTUKA CZASÓW CHRZEŚCIJAŃSKICH WE WŁOSZECH.

EPOKA I. SZTUKA STAROCHRZEŚCIJAŃSKA.

Architektura.

A. *Styl bazylikowy.*

Katedra na Torcello pod Wenecyą . . Fig. 13 Tom II str. 14
Wielka Absyda (trybuna) téjże katedry . . . . . — 14 — — — 16
Plan Bazyliki Ś-go Pawła pod Rzymem jako wzór starochrześcijańskich bazylik . . . . . — 123 — VI — 38

Bazylika S. Clemente w Rzymie — rzut poziomy . . . . . Fig. 129 Tom VI str. 52
Wnętrze téjże świątyni jako wzór urządzenia dawnéj bazyliki . . . . . — 130 — — — 53

B. *Styl bizantyński.*

Kościół Ś-go Marka w Wenecyi (*) . . Fig. 4 Tom I str. 161
Wnętrze tegoż kościoła . . . . . — 19 — II — 132
Jego rzut poziomy . . . . . — 20 — — — 133
Kapitele bizantyńskie . . . . . — 21 — — — 148
— 22 — — — 149
— 23 — — — 149
— 24 — — — 150
Kościół S. Fosca na Torcello pod Wenecyą . . . . . — 15 — — — 22
Rzut poziomy tegoż kościoła . . . . — 16 — — — 23
Arkada zewnętrzna tegoż kościoła . . — 17 — — — 24
Kościół S. Lorenzo w Medyolanie (rzut poziomy) . . . . . — 44 — III — 54

Rzeźba.

Rzeźba kościoła Ś-go Ambrożego w Medyolanie . . . . . Fig. 43 Tom III str. 51
Posąg Ś-go Piotra . . . . . — 121 — VI — 30
Rzeźba z drzwi z bazyliki Ś-go Pawła pod Rzymem (dzieło bizantyńskie) . — 124 — — — 40

EPOKA II. SZTUKA ŚREDNICH WIEKÓW.

Architektura.

A. Okres I. *Styl romański.*

Kościół S. Donato na Murano pod Wenecyą . . . . . Fig. 18 Tom II str. 37
Kościół S-go Zenona w Weronie . . — 35 — — — 247
Rzut poziomy tegoż kościoła . . . . — 36 — — — 248
Jego przekrój podłużny . . . . . — 37 — — — 249
Rzut poziomy krypty tegoż kościoła . — 38 — — — 249
Głowice i stopy kolumn tegoż kościoła — 39 — — — 250
— 40 — — — 250
Kościół S. Miniato al Monte pod Florencyą . . . . . — 58 — III str. 196

(*) Mieścimy ten kościół pod stylem bizantyńskim, bo lubo ma wiele cech romańskiego stylu, jednak charakter bizantyński jest przeważający.

Rzut poziomy tegoż kościoła	Fig.	59	Tom	III	str.	197
Katedra w Pizie	—	72	—	—	—	316
Katedra w Pizie — rzut poziomy . .	—	73	—	—	—	319
Dziedziniec klasztorny Ś-go Pawła pod Rzymem	—	126	—	VI	—	42
Płaskorzeźba z baptysterium Ś-go Jana Laterańskiego w Rzymie	—	127	—	—	—	46

B. Okres II. *Styl gotycki.*

Piazzetta Ś-go Marka w Wenecyi (z widokiem gotyckiego pałacu dożów) .	Fig.	1	Tom	I	str.	133
Rzut poziomy placu Ś-go Marka, tamże	—	3	—	—	—	146
Pałac Foscari tamże	—	8	—	—	—	208
Pałac Ca' Doro	—	9	—	—	—	240
Gzyms kościoła ŚŚ. Jana i Pawła tamże	—	25	—	II	—	167
Rzut poziomy katedry Medyolańskiéj .	—	42	—	III	—	23
Ospedale Grande w Medyolanie . . .	—	45	—	—	—	56
Plac główny we Florencyi z widokiem gotyckiego pałacu Vecchio (p. Arnolfa di Colle)	—	51	—	—	—	156
Katedra Florencka przez tego mistrza, (kopuła z pierwszych czasów renessansu)	—	61	—	—	—	205
Drzwi do téjże katedry	—	62	—	—	—	218
Katedra Florencka — rzut poziomy .	—	63	—	—	—	221

Rzeźba.

Posąg Boga-Rodzicy we Florencyi (Jana z Pizy)	Fig.	60	Tom	III	str.	204
Rzeźba z roku 1266 w bazylice Ś-go Pawła pod Rzymem	—	125	—	VI	—	41
Posąg Anioła (Jan Cosmas) z kościoła S. Maria Maggiore w Rzymie . . .	—	128	—	—	—	50

III. SZTUKA NOWOŻYTNA.

A. Epoka renessansu.

a) Okres wczesnego renessansu.

Architektura.

Pałac Vendramin-Calergi w Wenecyi (Pietro Lombardo)	Fig.	10	Tom	I	str.	249
Belkowanie na tymże pałacu	—	11	—	—	—	251
Nałęcz i węgar z tegoż pałacu . . .	—	12	—	—	—	253

Scuola di S. Marco w Wenecyi (Martino i Tullio Lombardo)	Fig.	26	Tom	II	str.	176
Fryz z tegoż pałacu	—	27	—	—	—	177
Kościół S. Zaccaria w Wenecyi . . .	—	28	—	—	—	186
Kościół S. Maria delle Grazie w Medyolanie (Bramante)	—	41	—	III	—	20
Niższa część cokułu kościoła w Certosie pod Pawią	—	46	—	—	—	92
Wyższa część jego	—	47	—	—	—	92
Połowa okna z tegoż kościoła	—	48	—	—	—	94
Belkowanie kościoła S. Lorenzo we Florencyi (Brunelleschi)	—	65	—	—	—	255
Pałac Strozzi tamże (Benedetto di Majano)	—	67	—	—	—	265
Belkowanie pałacu Strozzi (Sim. Cronaca)	—	68	—	—	—	266

Ornamentyka.

Trzon śpiżowy masztu na placu Ś-go Marka (Alessandro Leopardo) . . .	Fig.	5	Tom	I	str.	167

Rzeźba.

Drzwi śpiżowe z Baptysterium we Florencyi (Ghiberti)	Fig.	64	Tom	III	str.	233

b) Okres późniejszego renessansu czyli najwyższego rozkwitu sztuki.

Architektura.

Wyższa część biblioteki Ś-go Marka (Jac. Sansovino)	Fig.	2	Tom	I	str.	137
Kościół S. Giorgio de Greci (Sansovino)	—	29	—	II	—	189
Plac nowożytny Kapitoliński (plany na otaczające go pałace, skomponowane przez Michała Anioła były przerobione niepocześnie przez jego następców)	—	109	—	V	—	36
Wnętrze kościoła Ś-go Piotra w Rzymie (Michał Anioł; facyata Karola Maderny jako baroko umieszczona poniżéj) .	—	119	—	VI	—	26
Rzut poziomy kościoła Ś-go Piotra w Rzymie	—	120	—	—	—	28

Rzeźba.

Posąg Wawrzyńca Medyceusza (Michał Anioł)	Fig.	66	Tom	III	str.	258

Posąg Perseusza (Ben. Cellini) . . . Fig. 69 Tom III str. 289
Posąg Mojżesza (Michał Anioł) . . . — 131 — VI — 103

B. Epoka drugiéj połowy XVI wieku, czyli epoka właściwego odrodzenia w architekturze.

Architektura.

Kościół S. Giorgio Maggiore (A. Palladio) w Wenecyi . . . . . Fig. 30 Tom II str. 199
Kościół S. Redentore (A. Palladio) w Wenecyi . . . . . — 31 — — — 202
Belkowanie i kapitel z tegoż kościoła . — 32 — — — 203
Jego rzut poziomy . . . . . — 33 — — — 204
Ołtarz z tegoż kościoła . . . . . — 34 — — — 206
S. Maria di Carignano w Genui . . . — 49 — III — 110
Rzut poziomy tegoż kościoła . . . . — 50 — — — 112

Rzeźba.

Herkules i Kakus (Bandinelli) . . . — 70 — — — 292
Porwanie Sabinki (Jana z Bononii) . . — 71 — — — 292

C. Epoka stylu barocco w architekturze.

Architektura.

Kościół S. Maria della Salute w Wenecyi (Baldassare Longhena) . . . . Fig. 6 Tom I str. 184
Rzut poziomy tegoż kościoła . . . . — 7 — — — 192
Facyata kościoła Ś-go Piotra w Rzymie (C. Maderno) . . . . . — 118 — VI — 23

Rzeźba i ornamentyka.

Baldakin śpiżowy w bazylice Ś-go Piotra (Bernini) . . . . . Fig. 122 Tom VI str. 31
Gruppa: Apollo i Daphne (Bernini) . . — 132 — — — 105

II. SPIS ALFABETYCZNY

MISTRZÓW O KTÓRYCH MOWA BYŁA W SZEŚCIU TOMACH *PODRÓŻY DO WŁOCH.*

Liczby rzymskie odnoszą się do tomów, arabskie do stronic, gwiazdka obok stronicy wskazuje dokładniejsze wiadomości o mistrzu.

A oznacza architekta; *R* rzeźbiarza, *M* malarza.

Dobitniejszém pismem drukowane są nie tylko imiona mistrzów wyższéj i najwyższéj potęgi, ale i tych artystów, którzy wywarli na sztukę wpływ przeważny choćby nawet mniéj szczęśliwy.

Abbate, Niccolo dell' M. (ur. 1512, † 1572) należy do szkoły Rzymskiéj, ale świetny jego talent ze szczęściem naśladuje innych mistrzów. T. VI, str. 95.

Agasias, R. z Efezu, należy do czasów grecko-rzymskiéj sztuki. T. VI, str. 209.

Agesandros, mistrz szkoły na Rhodos (IV Epoka) kwitnącéj od roku 336 do 146 przed J. Chr., jest jednym z mistrzów Laokoona. T. VI, str. 121* i nast. str. 198.

Agnolo, Baccio d', A. (ur. 1460, † 1543). T. III, str. 217. T. IV, str. 48.

Albani, Francesco. M. (ur. 1578, † 1660), genialny malarz geniuszków, pacholąt i natury. T. V, str. 197. T. VI, str. 107*, 250.

Alberghetti, R. około 1550. T. II, str. 50.

Alberti, Leo Battista, A. i M. (ur. 1398, † około 1472). Jeden z pierwotnych architektów kościoła Ś-go Piotra w Rzymie. Jest też autorem ksiąg architektonicznych. T. III, str. 246, 284. T. IV, str. 35. T. VI, str. 16.

Albertinelli, Mariotto, M. (ur. 1475, † 1520). T. III, str. 302, T. IV, str. 55.

Alemano, Giovanni, M. około 1447. T. I, str. 281.

Alessi, Galeazzo, A. (ur. 1500, † 1572). Buduje w Genui — genial-

ny przedstawca epoki odrodzenia. T. III, str. 109 i nast. 116, 125, 127* do 132. T. IV, str. 66. T. VI, str. 242.
Alexander z Antiochii. Rzeźbiarz z czasów grecko-rzymskich, T. VI, str. 209.
Alfani, Domenico, M. († 1540), ze szkoły Perugińskiéj, T. VI, str. 80, przyp.
Algardi, Alessandro, A. i R. (ur. 1602, † 1654). Sławny zwłaszcza jako architekt barokista. T. VI, str. 64 przyp. 245.
Allegri, Antonio ob. Coreggio.
Allegri, Pomponio (syn Coreggia). M. kwitnie około 1521. T. III, str. 41 przyp.
Allori, Alessandro, M. (ur. 1535, † 1607), wnuk i uczeń Bronsina, celuje w anatomii. T. IV, str. 70, T. VI, str. 249.
Allori, Angelo, ob. Bronzino.
Allori, Christofano, M. (ur. 1577, † 1621). Pilnością a talentem staje się najpierwszym artystą swojego czasu. T. III, str. 269*; T. IV, str. 76*, T. VI, str. 249.
Alunno, Niccola, M. z Fuligno — żyje jak się zdaje jeszcze w roku 1500. Założyciel szkoły Umbryjskiéj. T. VI, str. 278, i nast. 235.
Amadeo, Antonio, (ur. 1447, † 1552). T. III, str. 95, 96 przyp.
Amalteo, Pomponio, M. (ur. 1505, † 1588). T. II, str. 89, przyp.
Amato, Antonio d'. Malarz w Neapolu (ur. 1475, † 1555). T. IV, str. 322, 323.
Ammanati, Bartolomeo, A. i R. (ur. 1511, † 1592) rodem z Florencyi. T. III, str. 160, 238, 269, T. IV, str. 67, 68, T. VI, str. 242.
Angeli, M. około 1600. T. II, str. 108.
Anselmi, Michel Angelo (da Lucca, albo da Siena) M. (ur. 1491, † 1554). T. III, str. 41 przyp. T. IV, str. 59.
Apelles. Największy malarz starożytny, współczesny Aleksandra W., żyje więc w drugiéj połowie czwartego wieku. T. III, str. 300, T. VI, str. 197.
Apollodorus z Damaszku, genialny architekt starożytny, żyje w początkach II wieku po J. Chr., współczesny Trajana i Hadryana. T. V, str. 139* i nast. 162. T. VI, str. 211.
Apollonios z Tralles, mistrz starożytny, należy do epoki po Aleksandryjskiéj, gdy sztuka kwitnie na Rhodos (od r. 336 do 146 przed Chr.). On i Tauriskos z Tralles są twórcami gruppy wołu Farnezyjskiego. T. IV, str. 157*, T. VI, str. 198.
Apollonios syn Nestora z Aten, kwitnie między r. 85 a 60 przed J. Chr., należy do epoki grecko-rzymskiéj sztuki, jest twórcą znanego Herkulesa pod imieniem „Torso z Belvederu". T. VI, str. 117* i nast. 196, 209.
Arca, Niccola dell' R. († 1494). T. IV, str. 37.

Aristides. Malarz starożytny z czwartego wieku przed J. Chr. T. VI, str. 197.
Aristodemos. Rzeźbiarz starożytny, współczesny Lysippa, około 329 przed J. Chr. T. VI, str. 154 przyp.
Arnoldo, Alberti di. R. około 1360. T. IV, str. 22.
Arnolfo, ob. *Colle.*
Arpino, Cavaliere, d', właściwie Giuseppe Cesari, ur. w Rzymie (ur. 1560, † 1640). Manierysta. Hołduje czasowi upadającéj sztuki, komponując bogactwem przesadném, frazesami malowanemi. T. IV, str. 330. T. V, str. 197. T. VI,, 108* i 243.
Aspertino, Amico, M. (ur. 1474, † 1552), kwitnie w Bononii. T. VI, str. 81, 234.
Assisi, Tiberio d', M. kwitnie około 1500, uczeń Perugina. T. VI, str. 80, przyp.
Athanadoros. Mistrz szkoły na Rhodos, kwitnącéj od 336 do 146 przed J. Chr. — jest jednym z twórców Laokoona. T. VI, str. 121* i nast. 198.
Avanzo, M. padewski XV wieku. T. VI, str. 226.
Azzolini, Giov. Bernardino, R. i M. rodem z Neapolu, wsławił się figurami i wizerunkami woskowemi, kwitnie w Genui 1510. T. IV, str. 323.

Baccio della Porta, zob. *Bartolomeo* fra.
Bagnacavallo zob. *Ramenghi.*
Baldovinetti, Alessio, M. (ur. 1425, † 1499). T. IV, str. 43.
Balduccio, Giovanni (z Pizy). R. ur. w końcu XIII wieku, pracuje jeszcze w drugiéj połowie XIV wieku. T. III, str. 50.
Banco, Nanni di Antonio, A. i R. (ur. 1374, † 1421). T. IV, str. 37.
Bandinelli, Baccio, R. i M. (ur. 1487, † 1559), artysta wielkich zdolności, ale ubiegając się o lepsze z Michałem Aniołem przesadza i wpada w manierę. T. III, str. 160, 290* i nast. T. IV, str. 67*. T. VI, str. 241, 242.
Barbarelli, Giorgio, ob. Giorgione.
Barbarelli, Bernardino, M. (ur. 1548, † 1612). Podniósł upadającą szkołę toskańską. T. IV, str. 70.
Barbieri, zob. *Guercino.*
Baroccio, Federigo. M. i rytownik, ur. w Urbino (ur. 1528, † 1516). Wielce znakomity mistrz. A lubo sięga czasów upadającéj sztuki, jest ściśle poprawnym w rysunku i kolorystą doskonałym, a w połączeniach podobny do Coreggia. T. IV, str. 80. T. VI, str. 249.
Barozzi, Giacomo, zob. *Vignola.*
Bartolini, Lorenzo, R. (ur. 1777, † 1850). Grobowiec hr. Zamojskiéj we Florencyi. T. III, str. 243.
Bartolo, Nanni di. R. i M. kwitnie około 1400. T. III, str. 229.
Bartolomeo, Fra. M. (ur. 1469, † 1517), znany pod imieniem Fra

Bartolomeo di S. Marco — właściwie zowie się *Baccio* della Porta. T. III, str. 83, 271, 280, T. IV, str. 53* do 55, T. VI, str. 84, 237.

Bartolommeo, Maestro, A. w końcu XV wieku. Buduje w stylu gotyckim — czynny w Wenecyi. T. I, str. 202.

Bassaiti, Marco, M. kwitnie na początku XVI wieku, malarz wenecki. T. I, str. 313. T. VI, str. 233.

Baseggio, Pietro, A. († 1354). Budowniczy pałacu dożów w Wenecyi. T. I, str. 139 przyp.

Bassano, ten przydomek przybrało kilku artystów, zob. *Ponte del.*

Batoni Pompeo, (ur. 1708, † 1787). T. VI, str. 108, 250.

Bazzi, zob. Sodoma.

Beccafumi, Domenico, M. (ur. 1484, † 1500), — szkoła Sieńska. T. IV, str. 59.

Bellini, Gentile, M. (ur. 1421, † 1501), brat Jana, ale mniéj zdolny. T. I, str. 300, 308* i następne. T. VI, str. 233.

Bellini, Giovanni (Gianbellini). M. (ur. 1426, † 1516), jest ojcem szkoły Weneckiéj a nauczycielem Giorgionego i Tycyana. T. I, str. 261, 288, 299, 301, 304, i następne. T. II, str. 103, 170 przyp. 215 i nast. T. VI, str. 233.

Bellini, Jacopo, M. (ur. 1400, † 1470) ojciec Jana. T. I, str. 304, T. VI, str. 233.

Bellotti, Bernardo, zob. *Canaletto.*

Bellotti, Mich. Angelo, M. w pierwszéj połowie XVIII wieku. T. III, str. 14.

Beltraffio, Giovanni, Ant. M. (ur. 1467, † 1516), uczeń Leonarda. T. III, str. 34, T. VI, str. 239.

Beltramo (Beltrano) Agostino. Malarz z Neapolu († 1665?), uczeń Stanzioniego. T. IV, str. 342 przyp.

Bennoni, Giuseppe. Architekt barokista, kwitnie około 1680. T. I, str. 183, T. VI, str. 244.

Berettini, zob. *Cortona.*

Bernini, Cavaliere Giovanni Lorenzo, A. R. i M. (ur. 1598, † 1680), artysta arcyświetnego talentu, ale jest głównym wyrazem barokizmu, owego stylu samowolnego lekceważącego wszelkie prawo logiczne piękności. (Baldakin bronzowy Ś-go Piotra, i kolumnady placu Ś-go Piotra). T. IV, str. 72 przyp. T. V, str. 204. T. VI, str. 18, 19*, 245, 246.

Betto Bardi, Donatodi, zob. *Donatello.*

Betto, Bernardino, zob. *Pinturicchio.*

Bianchi, Andrea (zwany Vespino). M. kwitnie w pierwszéj połowie XVII wieku. T. III, str. 13, i nast. 59 i nast.

Bianco, Bartolomeo, A. († 1656). T. III, str. 129 przyp.

Bicci, Lorenzo di. M. kwitnie już w końcu XIV wieku. T. IV, str. 28.

Bilivert, Giovanni (podobno jedna osoba z Antio Bilivert). M. (ur. 1576, † 1644), uczeń Cigolego. T. IV, str. 75.

Boethos. Rzeźbiarz starożytny ze szkoły Lysippa, odznacza się rzeźbami rodzajowemi, zwłaszcza pacholętami (chłopiec z gęsią). T. VI, str. 195.

Bologna, Giovanni da, A. i R. (ur. we Flandryi 1524, † 1608). Dzielny rzeźbiarz chroniący się szczęśliwie od maniery swojego czasu. T. III, str. 160, 237, 262, 292* i nast. T. IV, str. 67, 68*, T. VI, str. 242.

Bonannus z Pizy. A. kwitnie 1170. Budownik pochylonéj wieży w Pizie. T. III, str. 319, T. IV, str. 2, T. VI, str. 220.

Bonone, Carlo, M. (ur. 1569, † 1632) we Ferarze jest przedstawcą eklektyków. T. VI, str. 83, przyp. str. 249.

Bordone, Paris, M. (ur. 1500, † 1570), malarz wenecki znakomity, uczeń Tycyana. T. II, str. 93 i nast. T. VI, str. 238.

Borgognone, Ambrogio Fossano, M. i A. kwitnie około 1500 r. T. I, str. 292 przyp. T. III, 28, 90, T. VI, str. 234.

Boromini, Francesco, A. i R. (ur. 1599, † 1667) uczeń C. Maderny — jest spotęgowanym wyrazem stylu barocco; jego dziełem jest wnętrze kościoła Lateranu. T. IV, str. 72 przyp. T. VI, str. 43*, 245.

Boschi, Francesco, M. (ur. 1619, † 1675). T. IV, str. 77.

Bossi, Giuseppe, M. (ur. 1777, † 1815), położył wielkie zasługi około Wieczerzy Pańskiéj Leonarda. T. I, str. 42, T. III, str. 14 i nast., 59.

Boticelli, Sandro (Alessandro, właściwie Filipepi) M. (ur. 1447, † 1515), mistrz florencki wczesnego renessansu — maluje allegorye. T. III, str. 300, T. IV, str. 42, T. VI, str. 78, 232.

Bracci, Pietro, A. i R. kwitnie w wieku XVIII. Grobowiec Maryi Sobieskiéj w kościele Ś-go Piotra w Rzymie jest jego dziełem. T. VI, str. 65 i tamże przyp.

Bramante, Francesco Donato Lazari (zwykle zwany Bramante d'Urbino) A. i M. (ur. 1444, † 1514). Michał Anioł Buonarotti liczy go do najcelniejszych architektów wszystkich wieków. Mistrz pojmujący sztukę na wielką stopę. T. I, str. 272, T. III, str. 19*, 21, 22, 55, 58, T. VI, str. 61, 62*, 231, 234, 240.

Bramantino, Bartolomeo (właściwie Suardi) M. kwitnie na początku XV wieku. T. III, str. 28. T. VI, str. 234.

Bregno, Antonio, A. około 1480. T. II, str. 50, 163, T. VI, str. 233.

Brescia, Moretto da, Buonvicino.

Brescianino, Andrea del, M. na początku XVII wieku — szkoła Sieńska. T. IV, str. 58.

Brescianino, Giovita, M. w drugiéj połowie XVI w. (właściwie Bresciano). T. II, str. 89 przyp.

Brioschi Bernardo, R. wieku XVI, T. III, str. 95.

Bronzino, Angelo, właściwie A. Allori, M. (ur. 1501, † 1570). Przyjaciel Vasarego. T. IV, str. 57, 70.

Brunellesco, Filippo, A. i R. (ur. 1377, † 1446). Ten wielki geniusz przeważnie dał początek renessansowi wczesnemu, zasklepił kopułę katedry florenckiéj. T. II, str. 172, T. III, str. 208* do 218, 226, 254, 267. T. IV, str. 34, 37, T. VI, str. 231.

Buffalmacco, Buonamico di Christofano. Osobistość fantastyczna. T. III, 321, T. IV. str. 27, T. V, str. 225.

Bugiardini, Giuliano, M. (ur. 1481, † 1556). T. IV, str. 58.

Buonaccorsi, zob. *Vaga.*

Buonarroti, Michel-Angelo, A. R. i M. (ur. 1475, † 1564). Pewnie najoryginalniejszy geniusz w całéj historyi sztuki, przepotężna siła, idzie za natchnieniem osobistém mniéj dbając o piękności idealne. Jego też nazwano człowiekiem przeznaczenia; on stworzył kościół Ś-go Piotra. T. III, str. 109, 160, 181, 182, 190, 240, 252*, do 262, 291, 295, 305. T. IV, str. 60*, do 65* 69*. T. V, str. 225. T. VI, str. 17* i nast. 24* i nast. 33, 61, 96* do 104, 130, 240.

Buonfiglio, Benedetto, M. w Perugia (ur. 1420), uczeń Piotra Perugina malarz lemeryjski. T. VI, str. 79, 235.

Buoni, Silvestro, M. neapolitański († 1484). T. IV, str. 321, T. VI, str. 235.

Buoninsegna, Duccio di. M. kwitnie około r. 1311, († 1340) czoło szkoły Sieńskiéj. T. III, str. 308, T. IV, str. 15, T. VI, str. 221, 226.

Buono, Bartolomeo, A. († 1529) architekt wczesnego renessansu, jest czynnym w Wenecyi. T. I, str. 149. T. II, str. 45. T. VI, str. 233.

Buono, Zuzanne, A. w końcu XV w. T. I, str. 202.

Buonsignori, Francesco, M. kwitnie w Weronie około r. 1485, spokrewniony z Bartłomiejem Montagna. T. VI str. 234.

Buontalenti, Bernardo, A. (ur. 1536, † 1608). T. IV, str. 67.

Buonvicino, Alessandro, zwany Moretto da Brescia, M. (ur. 1500, † 1576). T. II, str. 90.

Busti, Agostino. R. zwany *il Bambajo* (ur. około 1470 r.) T. III, str. 69 przyp.

Caccini, Giovanni, A. i R. (ur. 1562, † 1612) zbliża się wielce do barokizmu. T. IV, str. 69.

Cairo, Francesco, M. (ur. 1588, † 1674). T. III, str. 36 przyp.

Calabrese, il cavaliere (właściwie Maria Preti). M. (ur. 1613, † 1699). Dzielny rysownik, kocha się w przedmiotach smętnych. T. IV, str. 340.

Calabrese, właściwie *Marco Cardisco* — (należy go odróżnić od Marii także Calabrese zwanego). Dzielny malarz (ur. 1468, † 1542). T. IV, str. 342 przyp.

Caldara, Polidoro, zob. *Caravaggio, Polidoro da.*

Calderari, Giov. Maria, M. † około r. 1564. T. II, str. 89 przyp.

Calendario, Filippo, A. i R. mistrz w stylu gotyckim, budowniczy przy pałacu dożów, stracony z dożą Falierim r. 1355. T. I, str. 138, T. II, str. 44, T. VI, str. 222, 224.

Caliari, Carlo, M. (ur. 1570, † 1596) syn Pawła (Veronese). T. II, str. 106.

Caliari. *(Cagliari Paolo)* zwykle zwany **Paolo Veronese** (ur. 1528, † 1588) malarz wenecki, należy do największych artystów, jego zasługa tém wyższą, iż zachował świeżość i potęgę, gdy po innych miastach swawola i maniera. T. I, str. 229, T. II, str. 103*do107, 111, 124 i nast. 218. T. VI, str. 243.

Calvi, Lazaro, M. (ur. 1402, † 1507 mając lat 105). T. III, str. 116 przyp.

Calvi, Pantaleone, M. († 1595). T. III, str. 116 przyp.

Cambiaso, Lucca, M. (ur. 1527, † 1580). T. III, str. 116, przyp.

Cambio, Arnolfo, zob. *Colle.*

Camerino, fra Jacopo da. Mozaista, zakonnik Ś-go Franciszka, wykonał r. 1288—1290 wraz z Jacopo della Turrita mozaikę w kościele Ś-go Jana w Lateranie. T. VI, str. 44*.

Camolli Giov. B. R. T. III, str. 76.

Campagna, Girolamo, R. (ur. 1552, † podobno 1624). T. II, str. 52, 124, T. VI, str. 238.

Campagnola, Domenico, M. Kwitnie około r. 1517. T. II, str. 89, przyp.

Campi, Antonio, A. i M. w Cremonie, żyje aż do końca XVI wieku, jest bratem Giulia, i zakładcą wraz z nim szkoły w Cremonie. T. IV, str. 75.

Campi, Bernardino, M. († około 1590). Krewny Giulia i Antoniego — szczęśliwie naśladuje Tycyana. Jest artystą wielce poprawnym. Pracuje głównie w Cremonie. T. IV, str. 75, T. VI, str. 249.

Campi, Giulio, M. (ur. 1500, † 1572). Rodzina artystyczna Campi zakłada w Cremonie szkołę eklektyczną — podobnie jak to czynią w Bononii Caracciowie — Giulio Campi jest czołem téj rodziny. T. IV, str. 75.

Campione, Marco da. A. w drugiéj połowie XIV w. T. III, str. 82, przyp. 89. T. VI, str. 223.

Camucini, Vincenzo, (Cammucini). M. (ur. 1773, † 1844). Zrazu naśladowca francuzkich klassyków, wyzwolił późniéj swój talent z pod ich wpływów. T. VI, str. 34, przyp. 108, 250.

Canale, Antonio. M. (ur. 1698, † 1768) malarz wenecki, arcymistrz w przedstawieniu widoków Wenecyi. T. II, str. 108.

Canaletto, Bernardo, (właściwie Belotto). M. (ur. 1724, † 1780) w Warszawie, podobny do Antonia, wuja swojego, od Stanisława Augusta zwany Canaletto il Giovane. T. II, str. 108, T. VI, str. 244.

Canova, Antonio. R. (ur. 1757, † 1822). Był pierwszym skulptorem nowoczesnéj sztuki, póki nie zaświecił w całéj pełni Thorwaldsen. Jednak jego wielką zasługą jest walka jego z manierą zakorzenioną od dawna a nawrót do prostoty klassycznéj. T. II, str. 165, T. III, str. 71, T. VI, str. 246.

Cantarini zob. *Pesaro.*

Canuti, Dom. Maria. M. (ur. 1622, † 1677), uczeń Guidona Reniego. T. VI, str. 107, przyp.

Caracci, Agostino. M. (ur. 1558, † 1601). Ob. Caracci Lodovico. T. II, str. 91, T. III, str. 36, T. IV, str. 74, 325, 346*.

Caracci, Annibale, zob. *Caracci Lodovico.* M. (ur. 1560, † 1609). T. III, str. 36, T. IV, str. 74, 325, 346, 347, T. VI, str. 248, 249.

Caracci, Lodovico. M. (ur. 1555, † 1619) w Bolognii. Mistrz wielkich zasług, bo on głównie przyczynił się do odrodzenia sztuki, dając początek szkoły Bolońskiéj, która była eklektyczną, zasadzającą się na naśladowaniu każdego z wielkich mistrzów przeszłości, w tém, co jest jego największą zaletą. A byli mu dzielną pomocą dwaj Annibale i Agostino. T. III, str. 36. T. IV, str. 74, T. VI, str. 249.

Caracciolo, Giambatista. M. neapolitański († 1641) uczeń Caravaggia (M. A. Amer.) później kształci się według Caraccego Annibala — wszak to on i Ribera i Corenzio wiążą się przeciw Dominichiniemu. T. IV, str. 330*, 333, T. VI, str. 248.

Caravaggio, Michel Angelo, Amerighi da. M. (ur. 1569, † 1609). Czoło naturalistów — siła, potęga grubaszna surowa ale genialna, jest jego cechą. T. I, str. 263, T. IV, str. 323, 327* do 329, T. VI, str. 240, 247.

Caravaggio, Polidoro da (właściwie Caldara). M. (ur. 1495, † 1543). Lubo urodzony w Toskanii, liczy się do malarzy neapolitańskich. Uczy się pod Maturino i pod opieką Rafaela — jest jednym z najznakomitszych malarzy swojéj epoki i zapowiedzią naturalistów neapolitańskich. T. IV, str. 323* i nast. 342 przyp. T. VI, str. 96, 240, 247.

Cardi, Lodovico (zwany Cigoli). M. (ur. 1559, † 1613). Doskonały mistrz w chiaro scuro. T. III, str. 272, T. IV, 67, 75*. T. VI, str. 249.

Cariani, Giovanni. M. (ur. 1480, † 1519). T. II, str. 89 przyp.

Caroto, Gianfrancesco. M. weroneński, uczeń Andrzeja Mantegna (ur. 1470, † 1546). T. IV, str. 59 przyp. T. VI, str. 239.

Carpaccio, Vittore. M. ur. 1452, doczekał się późnego wieku; rok śmierci niepewny; malarz historyczny szkoły weneckiéj. T. I, str. 311* i nast. T. VI, str. 233.

Carpi, Girolamo. M. (ur. 1504, † 1556) naśladowca Rafaela, Coreggia i t. d. T. VI, str. 83 przyp.

Carruci, zob. *Pontormo.*

Castagno, Andrea del. M. (ur. 1406, † 1480, inni podają rok ur. 1390, a śmierci 1457) mistrz florencki; maluje twardo choć poprawnie — splamił się morderstwem. T. I, str. 302, T. IV, str. 44. T. VI, str. 232.

Castello, Giovanni Battista (zwany il Bergamasco) A. i M. (ur. 1500, † 1570). T. III, str. 129, przy. T. VI, str. 243.

Catena, Vincenzio. M. (ur. 1478, † 1530) szkoła wenecka. T. I, str. 310, T. VI, str. 233.

Cavaceppi, Bartolomeo. R. kwitnie od 1760 do 1770, przyjaciel Winkelmanna. T. I, str. 120 i nast.

Cavallini, Pietro. A. i M. i mozaista, kwitnie w Rzymie w pierwszéj połowie XIV w. Uczeń Giotta. T. VI, str. 77, 226.

Cavedone, Giacomo. M. (ur. 1577, † 1660) ze szkoły Caraccich. T. VI, str. 106, przyp. 250.

Celer, starożytny architekt, buduje Neronowi dom złoty, od r. 54 do 68 po J. Chr. T. VI, str. 172 i nast.

Celesti, Andrea. M. (ur. 1637, † 1706). T. II, str. 108.

Cellini, Benvenuto. R. i złotnik florencki (ur. 1500, † 1571) i pisarz pamiętników. Jest oryginalnym, nieco realistycznym. Prace jego złotnicze, zwłaszcza emaliowane dowodzą wysokiego artystycznego poczucia. T. III, str. 288* do 290, T. IV, str. 49* zwłaszcza przyp. T. VI, str. 237.

Cento da, zob. *Guercino.*

Cerquozzi, Michel Angelo. M. (ur. 1602, † 1660). Maluje z natury sceny wiejskie i t. p. T. IV, str. 340.

Cerva, Giovanni B. della. M. kwitnie około 1550. T. III, str. 36, przyp.

Cesari, Giuseppe, zob. *Arpino.*

Chares, rzeźbiarz starożytny w drugiéj połowie czwartego wieku przed J. Chr., twórca Kolosu Rhodyjskiego. T. VI, str. 198.

Chimenti, zob. *Empoli.*

Cigoli, zob. *Cardi.*

Cima, zob. *Conegliano.*

Cimabue, Giovanni. M. (ur. 1240, † 1300) był pierwszym, który przezwycięża martwość malarstwa bizantyńskiego, cucąc życiem skołczałe jego postacie. T. I, str. 278, 290, T. III, str. 247* i nast. T. IV, str. 14* i nast. 23. T. VI, str. 46, 221.

Cione, zob. *Orcagna.*

Circignano, zob. *Pomerance.*

Civerchio, Vincenzio. M. już maluje w r. 1460 a żyje do r. 1535. T. III, str. 36 przyp.

Civitali, Matteo. R. (ur. 1435, † 1501). T. IV, str. 37.

Clementi, Prospero de. A. i R. † 1584 w późnym wieku. Uczeń M. Anioła, ale pełen wdzięku. T. IV, str. 68 przyp. T. VI, str. 241.

Cleomenes, zob. *Kleomenes*.
Clovio, Giulio. M. (ur. 1498, † 1578) miniaturzysta, tchnie duchem Rafaela. T. VI, str. 95.
Cola, Gennaro di. M. (ur. 1310, † 1370?) kwitnie w Neapolu, uczeń mistrza Simone. T. IV, str. 319.
Cola, Simone. M. kwitnie w XIV w. w Neapolu. T. IV, str. 319.
Colantonio zob. *Fiore*.
Colle, Arnolfo di, A. i R. także zwany Cambio po ojcu, także di Lapo ale mylnie, z Florencyi (ur. 1232, † około 1300). Wielki mistrz stylu gotyckiego, jest budownikiem katedry florenckiéj. T. III, str. 157, 206* i nast. 238. T. IV, str. 20, 22. T. VI, str. 41, 224.
Colle, Rafael dal'. M. (zwykle Rafaellino zwany), kwitnie około r. 1536, należy do szkoły Juliusza Romano. T. VI, str. 89, 95.
Comodi, Andrea. M. (ur. 1560, † 1638) szczęśliwie kopiuje Coreggia i innych wielkich mistrzów. Naśladuje Cigolego. T. IV, str. 75.
Conca, Sebastiano. M. (ur. 1676, † 1764), jest uczniem Solimeny i manierystą. T. IV, str. 342.
Conegliano, Gianbatista, Cima da. M. rodzi się w drugiéj połowie XV w. i jeszcze żyje w r. 1517 — ze szkoły weneckiéj, zwolennik J. Belliniego. T. I, str. 310. T. VI, str. 233.
Conti. R. (kwitnie około 1550). T. II, str. 50.
Contucci, Andrea, zob. *Sansovino, Andrea*.
Coreggio, Antonio da, (właściwie Ant. Allegri). M. (ur. 1494, † 1534), należy do największych mistrzów świata, jest wskroś oryginalny. Harmonia barw i uczuciowości a przedewszystkiém przezroczyste cienie są jego właściwą, nadzwyczajną zaletą. T. II, 38* do 41. T. IV, str. 345 i nast. T. VI, str. 239.
Corradi albo *Curadi*, zob. *Ghirlandajo*.
Correnzio, Bellisario, (ur. w Grecyi r. 1558, † 1643). Należy do trzech prześladowców Domenichina — należy do szkoły neapolitańskiéj. T. IV, str. 330, 333, 342 przyp. T. VI, str. 248.
Corsi, (Corso?) *Giovanni Vincenzio*. M. neapolitański † 1545, kształci się wedle Andrzeja da Salerno. T. IV, str. 323.
Cortona, Pietro da, (właściwie Berettini). A. i M. (ur. w Cortonie 1596, † w Rzymie 1669). Pracuje w stylu baroko — malarz wielkich talentów ale lekkomyślny. T. IV, str. 72 przyp. 77*, 341. T. VI, str. 245, 249.
Cosmate, artystyczna rodzina **Cosmatów** kwitnie przez cztery pokolenia w końcu XII w. i przez cały wiek XIII. Do rodziny téj należą: Lorenzo, Giacomo, Lucca, Giovanni, Adeodato i inni. T. IV, str. 22. T. VI, str. 50, 59, 220, 225.
Cosimo, Pietro di, M. († 1521) malarz florencki. T. IV, str. 43.

Cossa, Francesco. M. z Ferrary, około 1470 — pełen realizmu, jest uczeń szkoły Padewskiéj, kwitnie w Ferrarze. T. I, str. 292, przyp. T. VI, str. 82* przyp. 234.
Costa, Lorenzo. M. znany już r. 1488, † 1530, malarz szkoły ferarejskiéj, więc realistyczny, korzysta atoli z kierunku idealnego Franciszka Francii. T. I, str. 292 przyp. T. VI, str. 81 i 82, przyp. 234.
Cotignola, Girolamo Marchesi. M. umiera przed połową XVI w., uczeń Franciszka Francii. T. VI, str. 96 przyp.
Curtois, Jacques, (zwany le Bourguignon), (ur. 1621, † 1671). Malarz bitew. T. IV, str. 340.
Credi, Lorenzo di. M. (ur. 1454, † 1513), mistrz florencki. T. IV, str. 45, 58.
Crespi, Daniele. M. (syn Jana). T. III, str. 36 przyp.
Crespi, Giovanni Battista (zwany il Cerano). M. (ur. 1557, † 1653). T. III, str. 36. T. VI, str. 249.
Criscuolo, Giov. Filippo. M. neapolitański, (ur. 1495, † 1594). Uczeń Andrzeja da Salerno. T. IV, str. 323.
Croce, Girolamo di S-to Rizzo. M. szkoły weneckiéj, kwitnie od r. 1529 do 1549. T. I, str. 310.
Cronaca, Simone Pollajuolo. A. kwitnie w pierwszéj połowie XVI wieku. Wielki architekt florencki, ze wspaniałym poglądem na sztukę. T. III, str. 239 przyp. 266. T. IV, str. 35. T. VI, str. 231.
Curradi (Corrado) Benedetto. M. brat D. Ghirlandaja. T. IV, str. 43.
Curradi (Corrado) Davide. M. † 1525, brat D. Ghirlandaja. T. IV, str. 43.

Daippos. Mistrz starożytny uczeń Lysippa około 310? przed J. Chr. T. VI, str. 749.
Dandini, Vincenzio. M. (ur. 1607, † 1675). Kształci się w szkole P. Cortony. T. IV, str. 77.
Danti, Vincenzio. R. (ur. 1530, † 1567). T. IV, str. 50.
Demetrios, mistrz starożytny (może około 430 przed Chr.) T. VI, str. 190.
Diogenes z Aten. R. starożytny, należący do szkoły grecko-rzymskiéj a żyjący za Augusta. T. VI, str. 127, 209.
Dioskorides, sławny mistrz kameów, żyjący za Augusta. T. VI, str. 210.
Diotisalvi z Pizy. A. kwitnie około 1150. T. III, str. 316. T. IV, str. 12. T. VI, str. 220.
Dolce, (Dolci), Carlo. M. (ur. 1616, † 1686), z fantazyą anielskiego wdzięku i tkliwości rzewnéj. T. III, str. 269. T. IV, str. 77. T. VI, str. 249.
Domenichino (właściwie Domenico Zampieri.) M. (ur. 1581, † 1641).

Uczeń Caraccich, arcymistrz w technice nieco realistyczny — pełen prawdy, a umiejący tchnąć wielkie znaczenie w postaci, swoje — malarz sumienny i zacny. T. IV, str. 72 przyp. 331* do 333. T. V, str. 197. T. VI, str. 34, 106 i nast. 245, 248, 250.

Donatello (właściwie Donato di Betto Bardi), wielce znakomity rzeźbiarz z Florencyi z kierunkiem realistycznym. R. (ur. 1386, † 1466). T. III, str. 209* do 212, 229, 288. T. IV, str. 36. T. VI, str. 231.

Donatello, Simone (di Betto Bardi). R. brat Donatella. T. IV, str. 37.

Doni, Adone, M. ze szkoły umbryjskiéj, kwitnie w XVI w. T. VI str. 80 przyp.

Donzelli Pietro i *Polito*, dwaj bracia i malarze Neapolitańscy, uczniowie Zingara. V. IV, str. 321, 342 przyp.

Dosio, Giovanni Antonio. A. i R. ur. 1533, pracuje do 1578. T. IV, str. 48, 67.

Dossi, Dosso, (ur. 1474, † 1560) M. (brat Jana) znakomity, kwitnie we Ferrarze. T. VI, str. 82, przyp. 239.

Dosso, Giovanni. R. i M. († 1545) kwitnie we Ferrarze. T. VI, str. 82*, przyp. 239.

Duccio zob. *Buoninsegna*.

Dürer, Albrecht, sławny niemiecki M. (ur. 1471, † 1528). T. II, str. 82.

Dyck, Antoni van. M. (ur. w Antwerpii r. 1599, † 1641) uczeń Rubensa, wielce znakomity malarz niderlandzki. T. III, str. 121.

Empoli, Jacopo (właściwe Chimenti). M. (ur. 1554, † 1640). T. IV, str. 76. T. VI, str. 249.

Euphranor. R. i M. starożytny (około 350 przed Chr.). T. VI, str. 195.

Eupompus. M. starożytny z czwartego wieku przed J. Chr., należy do szkoły sycyońskiéj na Peloponezie. T. VI, str. 197.

Euthykrates. R. starożytny ze szkoły Lysippa (około 300 przed J. Chr.). T. VI, str. 195.

Eyck, van, Hubert (ur. 1366, † 1426) i **Jan** (ur. 1390*, 1441). M. stanęli na czele szkoły staroflandryjskiéj i wywołali zwrot w sztuce na północy. Bracia van Eyck udoskonalili malowanie olejne. T. I, str. 300* i nast. T. IV, str. 39.

Fabriano, Gentile da, zwany także *Marc Ancona*. M. (ur. około 1460, † 1450). T. I, str. 304. T. VI, str. 226.

Falcone, Aniello, malarz neapolitański, uczeń Spagnoletta (ur. 1600, † 1665), zawięzuje Compagną della morte. T. IV, str. 340. T. VI, str. 248.

Fancelli, Lucca. A. kwitnie w połowie XV w. T. III, str. 269.

Farinato, Paolo. M. (ur. 1522, † 1506). T. II, str. 89, przyp., 103, przyp.

Fattore, il, zob. *Penni, Francesco*.

Feltre, Pietro Luzzo da. M. początek XVI wieku. T. II, str. 67, 74.

Ferri, Ciro. M. (ur. 1634, † 1689), ze szkoły Cortony. T. IV, str. 77.

Ferrara, zob. *Stefano*.

Ferrari, Gaudenzio. M. (ur. 1484, † 1549), malarz wielce znakomity o czystych wzniosłych uczuciach kwitnie w Medyolanie, jest uczniem *Leonarda*. T. III, str. 34* i nast. T. VI, str. 239.

Ferruci, Andrea. R. i M. († 1522). T. IV, str. 37 (gdzie mylnie nazwany Antonio).

Fidias. A. i M. ale przedewszystkiém skulptor najwyższy w całéj powszechnéj historyi sztuki. Mistrz ten oznacza najdzielniejsze pojęcie sztuki w świecie starożytnym (ur. 490, † 432 przed Chr.). T. III, str. 153. T. IV, str. 154. T. VI, str. 98, 110* i nast. 214, 117, 133, 143* i nast. do 146, 163* i nast. 190*, 209.

Fiesole, Fra Giovanni da, zwany *l'Angelico*. M. (ur. 1387, † 1455). Zakonnik natchniony niebiańskiém uczuciem; jego obrazy są rzewną modlitwą czystego serca i świętych myśli. T. III, str. 278, 299. T. IV, str. 29* i nast. T. VI, str. 78, 79, 225.

Fiesole, Mino da. R. w drugiéj połowie XV w. T. IV, str. 37.

Fiesole, Simone da. R. w drugiéj połowie XIV w. T. IV, str. 23.

Figino, Ambrogio. M. († 1608). T. III, str. 36 przyp.

Filarete, Antonio. A. i R. w pierwszéj połowie XV w. buduje wiele w Rzymie. T. III, str. 55 i nast. T. IV, str. 37. T. VI. str. 60, 293.

Fiore, Jacobetto del. M. w pierwszéj połowie XV wieku. T. I, str. 282 przyp.

Fiore, Colantonio del. M. (ur. 1362, † 1444) kwitnie w Neapolu, gdzie rozpoczyna nowy wyższy zwrot sztuki. T. IV, str. 320*, i nast. 342 przyp. T. VI, str. 226, 235.

Fiorillo Domenico, albo *Francesco*, około 1540. T. IV, str. 342 przyp. (są mylnie wydrukowane Dom. i Franc.)

Fontana, Cesare. A. syn Domenica. T. VI, str. 21 i nast. przyp.

Fontana, Carlo. A. (ur. 1634, † 1714). T. VI, str. 21 i nast. przyp.

Fontana, Domenico. A. (ur. 1543, † 1607). Lubo zachodzi barokizmem — należy do najznakomitszych architektów. Syxtus V, sprzyja mu. Fontana prócz budynków ważnych, które wzniósł, zasklepił kopułę Ś-go Piotra i postawił obelisk na placu Ś-go Piotra 1586 r. i kolossy na Monte Cavallo. T. IV, str. 72 przyp. 106, 110. T. VI, str. 18, 20*, 43, 244.

Fontana, Jan. A. (1540. † 1614). Brat Domenica, ale mniejszych talentów. T. VI, str. 20 i nast. przyp.
Foppa, Vincenzio. M. († 1492). T. I, str. 292 przyp. T. III, str. 28. T. VI, str. 234.
Fossano, zob. *Borgognone.*
Fossolato, Augustino. R. T. II, str. 242.
Fracanzano, Francesco i *Cesare* uczniowie Spagnoletta. Kwitnie w połowie XVII w. T. IV, str. 342 przyp.
Francavilla, Pietro. R. ur. 1548 w Cambray, † około 1618; uczeń Jana z Bononii. T. IV, str. 69.
Francesca, Piero della. M. (ur. 1397, † 1484). T. I, str. 292. T. IV, str. 45. T. VI, str. 234.
Franceschini, Badasare, zwany il Volterano. M. (ur. 1611, † 1689). Kolorysta pełen harmonii. T. IV, str. 76.
Francia, Francesco, właściwie Raibolini. M. (ur. 1450, † 1517). Jeden z najznakomitszych mistrzów swego czasu — jest artystą odziewającym w wielki urok swoje postacie a najbardziéj w rzewne uczucia. T. VI, str. 81*, 234, 239.
Francia, Giacomo (syn sławnego Franciszka). M. († 1557). T. VI, str. 81.
Francia, Giulio (krewny Franciszka Francia). († 1540). T. VI, str. 81.
Franciabigio, Marco Antonio. M. (ur. 1484, † 1524), uczeń Andrzeja del Sarto. T. IV, str. 57.
Franco, Angelo. M. neapolitański († 1445) uczeń Colantonia del Fiore. T. IV, str. 342 przyp.
Fuga, Ferdinando. A. ur. we Florencyi (1699, † 1780). Stawia w Rzymie znakomite budowy w stylu baroko. Mniéj szczęśliwie skomponował facyatę w S. M. Maggiore. T. IV, str. 72, przyp. T. VI, str. 49, 245.
Fungai, Bernardino. M. kwitnie w pierwszéj połowie XVI w. Szkoła Sieńska. T. IV, str. 58.
Fumiani, Giovanni Antonio. M. (ur. 1643, † 1710). T. II, str. 108.
Furini, Francesco. M. (ur. 1604, † 1649). T. IV, str. 76*.

Gabbiani, Ant. Domenico. M. (ur. 1652, † 1722), kształci się w szkole P. Cortony. T. IV, str. 77.
Gaddi, Agnolo, syn Tadeusza. M. († 1394). T. IV, str. 27.
Gaddi, Gaddo. M. i mozaista — przyjaciel Cimabuego, (ur. około 1259, † 1312). T. IV, str. 16. T. VI, str. 221.
Gaddi, Tadeo (uczeń znakomity Giotta). A. i M. (ur. 1300, † około 1366). T. III, str. 207, 237, 245. T. IV, str. 16, 20, 26. T. VI, str. 225.
Galilei, Alessandro. A. (ur. 1691, † 1737). Budowniczy florencki, pod silnym wpływem barokizmu, ale niekiedy wielce szczęśliwym w pomysłach. T. IV, str. 72 przyp. T. VI, str. 43*, 246.

Gallo, Antonio da San, A. starszy znakomity brat Juliana, T. IV, str. 35. T. VI, str. 17 przyp. 231.
Gallo, Antonio da San, młodszy (należy tylko po matce do rodziny Giamberti). A. († 1534) mniéj znakomity jak Giuliano i Antonio starszy. T. VI, str. 17* przyp. str. 240.
Gallo, Francesco da San. R. (ur. 1494, † 1576). T. IV, str. 48.
Gallo, Giuliano da San, (właściwie Giamberti). A. (ur. 1443, † 1517). Jeden z architektów około kościoła Ś-go Piotra w Rzymie; mistrz wielkich talentów i wspaniałéj, czystéj kompozycyi — brat Antoniego. T. IV, str. 35. T. VI, str. 16, 17*, przyp. 49, str. 231.
Gambara, Lattanzio. M. (ur. 1541, † 1572). T. II, str. 89 przyp.
Gandini, Giorgio (del Grano). M. uczeń Coreggia. T. III, str. 41, przyp.
Garbo, Raffaellino del. M. (ur. 1476, † 1524), uczeń Filippina Lippi. T. IV, str. 58.
Gargiulo, Domenico (zwany Micco Spadara). Malarz neap. (ur. 1612, † 1679), uczeń Aniella Falcone. Jako członek kompanii della morte był stracony. T. IV, str. 342 przyp.
Garofalo, Benvenuto, właściwie Tisio (da Ferrara). M. (ur. 1481, † 1559). Wielce sławny w swoim czasie. Zostaje pod wpływem Rafaela, celuje siłą i harmonią kolorytu. T. IV, str. 344. T. VI, str. 82* przyp. str. 96, 239.
Gatti, Bernardino. M. już czynny w roku (1522, † 1575). T. III, str. 41 przyp.
Genga, Girolamo. M. (ur. 1476, † 1551), uczeń Perugina. T. VI, str. 80 przyp.
Gessi, Francesco. M. (ur. 1588, † 1649), uczeń Guidona Reniego. T. IV, str. 331. T. VI, str. 248.
Ghiberti, Lorenzo. A. i R. (ur. 1378, † 1455) z Florencyi staje w pierwszym rzędzie mistrzów XV w., jest rzeźbiarzem owych sławnych drzwi do baptysterium we Florencyi. T. III, str. 212, 226, 232* i nast. T. IV, str. 35*. T. VI, str. 231.
Ghirlandajo, Domenico del, (właściwie Corradi albo Curadi). M. (ur. 1449, † około 1495), arcy wielki malarz starszéj szkoły florenckiéj, pojmujący świat i sztukę ze stanowiska wzniosłego. T. I, str. 290. T. III, str. 250* i nast. 300. T. IV, str. 43*. T. VI, str. 232.
Ghirlandajo, Ridolfo. M. syn Dominika. T. IV, str. 57.
Giambono Michele. Stary malarz i mozaista wenecki, kwitnie w XV wieku. T. I, str. 280.
Giamberti. Rodzina artystów, zob. Gallo da San.
Giannicolo z nazwiska *Manni.* M. (ur. 1478, † 1540), uczeń Perugina. T. VI, str. 80.
Giminiano, Vincenzio da San, pracuje pod Rafaelem. T. VI, str. 96.

Giolfino, Niccolo. M. kwitnie od roku 1430 do 1450. T. II, str. 103.

Giordano Lucca (z przydomkiem fa presto). M. (ur. 1630, † 1705). Wielki talent swój sponiewierał pośpiechem i manierą, tak dalece, iż się staje prawie malarzem dekoratorem. T. I, str. 262. T. II, str. 219. T. IV, str. 341* i nast. T. VI, str. 248.

Giorgio, Eusebio di San. M. (ur. 1478, † 1550), uczeń Perugina. T. VI, str. 80.

Giorgio, Francesco di. A. R. i M. kwitnie w drugiéj połowie XV w. T. IV, str. 35.

Giorgione, Giorgio (właściwie Barbarelli). M. (ur. 1477, † 1511). Należy do pierwszego rzędu malarzy weneckich; koloryt świecący, płonący, a pomysły wzniosłe stanowią cechy jego. T. II, str. 64 nast. 66*, 103, 216. T. VI, str. 238.

Giottino, (właściwie Tomaso di Stefano). Przejęty wskróś duchem Giotta mistrza swojego. M. (ur. 1324, † 1356). T. III, str. 229. T. IV, str. 27.

Giotto di Bondone (właściwie Ambrogiotto Bondone). A. R. i M. (ur. 1276, † 1336), wielki ten geniusz słusznie uważany za ojca nowoczesnéj sztuki. W każdym ruchu jest wielkim mistrzem. T. I, str. 278, 290. T. II, str. 234 do 236. T. III, str. 207, 226* i nast. T. IV, str. 20, 23, 24* i nast. 318*. T. VI, str. 24, 224 i nast.

Giovanni, di Milano, zob. Milano.

Giovanni, da Udine, zob. Udine.

Glykon z Aten, mistrz starożytny z czasów grecko-rzymskiéj sztuki w okresie pierwszych cesarzów; jest twórcą Herkulesa Farnezyjskiego wedle Lysippa. T. IV, str. 162*. T. VI, str. 197, 209.

Gomodia, Arrigo da (Heinrich von Gmünden). A. w drugiéj połowie XIV w. miał podać plan katedry Medyolańskiéj. T. III, str. 82 i nast. T. VI, str. 223.

Gozzoli, Benozzo. M. (ur. 1420, † 1498). Malarz toskański pełen szczerości i lubości fantazyi. T. III, str. 326 i nast. T. IV, str. 43*. T. VI, str. 232.

Granacci, Francesco. M. (ur. 1477, † 1544). T. IV, str. 44.

Grandi, Ercole. M. ze szkoły ferarejskiéj (ur. 1494, † 1531). T. VI, str. 82, przyp. 234.

Grassi, Orazio S. J. A. († 1654). Buduje kościół Ś-go Ignacego w Rzymie. T. VI, str. 64, 245.

Guarino (Guarini), Camillo. A. zakonnik (ur. 1624, † 1683). Budowy jego przesadzają w swawolném dziwactwie nawet dzieła Borominiego. Pracuje głównie w Turynie. T. IV, str. 72, przyp.

Guccio, Agostino. R. w drugiéj połowie XV w. T. IV, str. 37.

Guercino, Francesco, da Cento (właściwie Barbieri). M. (ur. 1590, † 1666). Należy do szkoły Bolońskiéj, ale zarazem przypomina naturalistów; należy do najznakomitszych malarzy swojego czasu. T. III, str. 122. T. VI, str. 197, 108*, 250.

Guido da Siena, zob. Siena.

Hadrian, cesarz rzymski. A. i M. (panuje od 117 do 138 po Chr.) jego zazdrość artystyczną Apollodoros śmiercią przypłaca. T. V, str. 139, 219 i nast.

Helena, córka Timona z Egiptu — art. malarka. Maluje bitwę pod Issus, stoczoną w r. 333 przed Chr. między Aleksandrem a Daryuszem. Helena była współczesną Aleksandra. Nie ma jednak pewności czyli obraz Heleny jest pierwowzorem owéj znanéj nam wielkiéj mozaiki pompejańskiéj. T. IV, str. 311. T. VI, str. 197.

Iktinos. A. starożytny mistrz-budownik Parthenonu, r. 437 przed J. Ch. T. VI, str. 144, 189.

Imola, Innozenzio da. M. (właściwie Francucci). Kwitnie między r. 1506 a 1549. Uczeń Fr. Francii. T. VI, str. 96.

Imparata Francesco. M. w Neapolu (ur. 1520, † 1570). T. IV, str. 324.

Ingegno, Andrea Luigi, kwitnie jak się zdaje w końcu XV i w początku XVI wieku, malarz szkoły Umbryjskiéj. T. VI, str. 79.

Juvara Filippo. A. (ur. 1685, † 1735). Mistrz barokizmu — zuchwalszy od Berniniego. Fantazya jego bujna choć dziwaczna, jedna mu sławę w całéj Europie. Buduje głównie w Turynie. T. IV, str. 72 przyp.

Kalamis. R. starożytny (około 450 przed J. Chr.) T. VI, str. 189.

Kalikrates. A. starożytny należy do budowy Parthenonu roku 437 przed J. Chr. T. VI, str. 144, 189.

Kalimachos, mistrz starożytny (około 430 przed J. Chr.), wynalazca Kapitelu Korynckiego. T. VI, str. 190.

Kefisodotos. Rzeźbiarz starożytny, uczeń Praxitelesa, kwitnie około 350 przed J. Chr. twórca dwóch zapaśników florenckich. T. III, str. 176* i nast. T. VI, str. 115 przyp. 194.

Kleomenes, syn Apollodora, starożytny skulptor żyjący około r. 150 przed J. Chr. twórca Wenery Medycejskiéj. T. III, str. 173* i nast. T. VI, str. 194, 209.

Kresilas. R. starożytny, uczeń Myrona (około 450 przed Chr.) T. VI, str. 190.

Lama, Giov. Bernardo. M. (ur. 1506, † 1579), kwitnie w Neapolu, uczeń Andrzeja da Salerno. T. IV, str. 323.

Landini, Taddeo. A. i R. († 1594). T. IV, str. 69. T. V, str. 196.
Lando, Maestro (ze Sieny) A. kwitnie około 1338. T. IV, str. 20, T. VI, str. 224.
Landolfo, Pompeo. Malarz neapolitański, (ur. 2518, † 1590). T. IV, str. 324.
Lanfranco, Giovanni. M. (ur. 1581, † 1647). T. V, str. 197.
Lanini, Bernardini. M. jest czynnym od r. 1546 († 1548). T. III, str. 36 przyp.
Lapo, Arnolfo di, zob. Colle di.
Lazzarini, około 1600. T. II, str. 108.
Leochares. Wielki skulptor starożytny około 350 przed J. Chr. T. III, str. 153. T. VI, str. 115*, 193.
Leonardo da Vinci, zob. Vinci.
Leone, Andrea. M. uczeń Coronzia, kwitnie w XVII w. T. IV, str. 342 przyp.
Leopardo, Alessandro. A. i R. ur. około 1450, † 1515 z Wenecyi, wsławił się mistrzowskiém odlewaniem ze śpiżu. T. I, str. 168. T. II, str. 168* i nast. T. VI, str. 233.
Liberi, Pietro. M. (ur. 1605, † 1677). T. II, str. 108.
Libri, Girolamo dai. M. zwłaszcza miniaturysta (ur. 1472, † 1555). T. I, str. 311.
Licinio, Giov. Antonio, zob. Pordenone.
Licinio, Bernardino. T. II, str. 89 przyp.
Ligorio, Pierro. A. R. i M. (ur. 1496, † 1575?). Należy do architektów pracujących około budowy Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 17.
Lippi, Filippo (Fra). M. (ur. 1412, † 1469), zakonnik malarz toskański epoki wczesnego renessansu, o wielkim talencie a pełném awantur życiu. T. III, str. 287, 299*. T. IV, str. 41*, 42* przyp. T. VI, str. 78 i 232.
Lippi Filippo, zwykle Filippino nazwany syn poprzedzającego. M. (ur. 1460, † 1505). T. III, str. 287. T. IV, str. 40, 43*. T. VI, str. 232.
Lippi, Lorenzo. M. (ur. 1606, † 1664). T. IV, str. 77.
Lomazzo Giovanni Paolo. M. (ur. 1538, † 1600) uczeń Gaud. Ferrari, pisze fantastyczną książkę o malarstwie. T. III, str. 34, 35*. T. VI, str. 239.
Lombardo, Antonio syn Piotra, zob. Lomb. Pietro. T. I, str. 247.
Lombar, Giulio, syn Piotra, zob. Lombardo Pietro. T. I, str. 247.
Lombardo, Martino. A. około 1480. T. I, str. 247. T. II, str. 171, i nast.
Lombardo, Pietro. A. i R. († 1515) (czasem piszą Lombardi). Jest to imię rodziny znakomitych architektów i rzeźbiarzy w Wenecyi. T. I, str. 149, 247 i nast. T. II, str. 171 i nast. 188. T. VI, str. 233.

Lombardo, Sante. A. (ur. 1504, † 1560), zob. Lomb. Pietro. T. I, str. 247.
Lombardo, Tullio. A. i R. († 1559), zob. Lombardo Pietro. T. I, str. 247. T. II, str. 188.
Lanini, Bernardino. M. † 1578. T. III, str. 36 przyp.
Longhena Baldassare. A. R. kwitnie około 1660. T. I, str. 185, 246, 266. T. II, str. 164. T. VI, str. 244.
Lorenzetti (Laurati), zob. Lorenzo, di.
Lorenzo, Ambrogio di, należy do szkoły sieńskiéj, kwitnie około 1350 r. T. III, str. 310, 325. T. IV, str. 29. T. VI, str. 226.
Lorenzo, Don. M. Kameduła kwitnie w XV w. T. IV, str. 29. T. VI, str. 226.
Lorenzo, Filippo di. A. kwitnie około 1421. T. III, str. 207.
Lorenzo, Fiorenzo di. Malarz Umbryjski kwitnie w Perugii około r. 1472. T. VI, str. 79.
Lorenzo Pietro di. M. szkoły Sieńskiéj, brat Ambrożego. T. III, str. 325. T. IV, str. 29. T. VI, str. 226.
Lorrain, Claude, właściwie Gelée, wielki pejzażysta francuzki (ur. 1600, † 1682). T. V, str. 120.
Lotto, Lorenzo. M. wiadomo o nim od 1513 do 1554. T. II, str. 74. T. VI, str. 238.
Luigi, zob. Ingegno.
Luini, Bernardino (właściwie Lovino). M. († 1530), uczeń Leonarda i szczęśliwy jego naśladowca, obrazy jego tchną anielską rzewnością. T. III, str. 31 i nast. 52, 61. T. VI, str. 238.
Lurago, Rocco. A. † 1590. T. III, str. 129 przyp.
Lysippus, mistrz rzeźbiarz starożytny, czoło późniejszéj szkoły peloponezkiéj — współczesny Aleksandra W-go, jest atoli jeszcze czynnym siedm lat po śmierci króla, który umiera roku 323 przed Chr. T. II, str. 144. T. III, str. 154, 187 i nast. T. IV, str. 150, 156, 162, 173. T. VI, str. 128* i nast. 131, 134, 139, 194 i nast.
Lysistratus, brat Lysippa, 300 i kilkadziesiąt lat przed J. Chr. T. III, str. 188. T. VI, str. 195.

Maccho, Francesco di. T. IV, str. 319. T. VI, str. 226.
Maderno Carlo (także Maderna). A. (ur. 1556, † 1639). Należy do cechmistrzów barokizmu. Jest budownikiem nie nader szczęśliwéj facyaty Ś go Piotra w Watykanie. T. IV, str. 72 przyp. T. V, str. 198. T. VI str. 18*, 63, 245.
Mainardi Bastiano. M. ur. 1460 uczeń Ghirlandaja. T. IV, str. 44.
Majano, Benedetto da. A. R. (ur. 1442, † 1497). T. III, str. 225, 266, 294. T. IV, str. 34, 37. T. VI, str. 231.
Majano, Giuliano da. A. R. († około 1480) mistrz wczesnego renessansu, odznacza się świetnym talentem. W Rzymie prócz

innych dzieł postawił pałac wenecki. T. III, str. 217. T. IV, str. 35. T. VI, str. 60, 232.

Manetti, Domenico. M. Sieński (ur. 1572, † 1632). T. IV, str. 70.

Manozzi, Giovanni. M. Kwitnie w pierwszéj połowie XVII w. — odznaczył się dobremi freskami. T. IV, str. 76.

Mantegna, Andrea. M. (ur. 1451, † 1506). Główny i szacowny przedstawca szkoły Padewskiéj ; nauczycielem jego był jéj założyciel Francesco Squarcione. T. I, str. 293* i nast. T. III, str. 37 i nast. T. VI, str. 82, 233.

Maratta Carlo (Maratti). M. (ur. 1625, † 1713). Troskliwie odnawia nadpsute freski Rafaela. T. VI, str. 108, przyp. 250.

Marcone, Marco. M. Kwitnie około 1500. T. I, str. 310.

Marconi, Rocco. M. Kwitnie na początku XVI w. T. II, str. 74. T. VI, str. 238.

Margaritone. A, M. i R. kwitnie w drugiéj połowie XIII w. T. IV, str. 16.

Martino, Simone di—(da Siena). M. (ur. 1283, † 1344). T. III, str. 298, 310, 326. T. IV, str. 23, 28. T. VI, str. 226.

Masacio, da San Giovanni. M. (ur. 1402, † 1448) (także Masso, właściwie Tommaso Guidi), należy do rzędu najwyższych geniuszów artystycznych; on jest założycielem szkoły florenckiéj XV stulecia; on pierwszy zwolnił od gotyckiego stylu, nawracając się do natury i malując swobodnie. T. I, str. 290. T. III, str. 223*, 226, 284* i nast. 300. T. IV, str. 39, 41. T. VI, str. 78 i 232.

Masuccio. A. i R. w Neapolu (ur. 1230, † około 1300). Pracuje w bogatym stylu gotyckim. T. IV, str. 319.

Matteis, Paolo. M. (ur. 1662, † 1728), uczeń L. Giordana — ale wyższy niż wielu ze współczesnych mu artystów. T. IV, str. 342.

Maturino. R. z Florencyi. Ginie na dżumę r. 1527 po zdobyciu Rzymu. Był uczniem Rafaela a przyjacielem *Caravaggio* Polidora. T. IV, str. 324.

Mazuoli ,Francesco, zob. Parmegianino.

Mazuolo, Filippo. M. T. III, str. 28.

Mazza. M. żyje w połowie XVIII w. T. III, str. 14.

Mazzolino Lodovico. M. ze szkoły Ferrarejskiéj (ur. 1481, † 1530). T. VI, str. 82, przyp. str. 239.

Meda, Giuseppe. A. i M. kwitnie między 1565—1595. Buduje w Medyolanie Seminarium. T. IV, str. 67 przyp.

Medula Andrea, zob. Schiavone.

Meldolla, zob. Schiavone.

Melozzo, da Forli. M. † około 1493. T. I, str. 292 przyp. T. VI, str. 234.

Melzi, Francesco. M. kwitnie w pierwszéj połowie XVI w., uczeń ukochany Leonarda. T. III, str. 32. T. VI, str. 239.

Mengs Ant. Rafael. M. (ur. 1728, † 1779), malarz przyjaciel Winkelmanna. T. I, str. 119. T. II, str. 84.

Messina, Antonello da, (zowie się także Antonello d'Antonio, albo degli Antoni). M. (kwitnie między 1445 i 1478 r.), udał się z Neapolu do Niderlandów — on się od van Eyck'ów nauczył malowania olejnego, w końcu osiada w Wenecyi. T. I, str. 300 i nast. T. VI, str. 233.

Michel, Angelo, zob. *Buonarotti.*

Michelozzo. M. (ur. 1391, † 1472). T. III, str. 223. T. IV, str. 33, 37.

Milano, Giovanni da. M. kwitnie około r. 1365. T. III, str. 27. T. IV, str. 27. T. VI, str. 226.

Milano, Michele da. M. T. III, str. 27. T. VI, str. 226.

Mnesykles, A. starożytny buduje Propyleje w Atenach około r. 437 przed J. Chr. T. VI, str. 189.

Modena, Pellegrino da. M. zwany *Munari* w połowie XVI w., uczeń Juliusza Romano. T. VI, str. 89 i 96.

Mola, Giovanni Battista. M. (ur. 1620, † 1661), brat Piotra i uczeń Guidona Reniego. T. VI, str. 107.

Mola, Pietro Francesco. M. (ur. 1621, † 1668) uczeń Franciszka Albaniego. T. VI, str. 107 przyp.

Montagna, Bartolomeo. M. (ur. 1489, † 1522). T. I, str. 292 przyp. 310. T. VI, str. 233.

Montelupo, Baccio da. A. R. († 1521). T. IV, str. 48.

Montelupo Raffelino da. A. R. kwitnie w połowie XVI w. † 1563 r. zrazu uczniem Antoniego da S. Gallo, później M. Anioła. T. III, str. 256. T. IV, str. 68. T. VI, str. 241.

Montorfano, Giovanni Donato. M. (ur. 1440, † 1510). T. III, str. 12.

Montorsoli, Giov. Angelo. A. (ur. 1498, † 1563). T. III, str. 129, przyp. 256. T. IV, str. 68. T. VI, str. 241.

Monza, Trosa da. M. kwitnie około 1500. T. III, str. 38. T. VI, str. 226.

Moretto, zob. Buonvicino.

Morghen, Raffael. (ur. 1758, † 1833). Rytownik wielce znakomity. T. I, str. 41.

Moro, Giambatista dall. M. kwitnie 1568. T. II, str. 103.

Moro, Giulio dall. M. współczesny Giambatysty. T. II, str. 124.

Morone, Francesco. M. współczesny Gianbelliniego. T. I. str. 311. T VI, str. 234.

Moroni, Giov. Battista. M. ur. 1510, pracuje aż po rok 1578. T. II, str. 90.

Mosca, Francesco. R. kwitnie 1550—1600, znakomity mistrz, lubo już pod wpływem barokizmu. T. IV, str. 69.

Munari, zob. *Modena.*

Muziano, Girolamo. M. (ur. 1528, † 1580). T. II, str. 89 przyp.
Myron, rzeźbiarz starożytny; współczesny Polykleta i należy również do szkoły peloponezkiéj, żyje w V w. przed Chr. T. VI, str. 117, 190* i nast.

Naldini, Battista. M. (ur. 1537, † 1584), szkoła florencka — uczeń Bronzina Vasarego. T. IV, str. 70.
Naukydes, skulptor starożytny, uczeń Polykleta i szkoły na Peloponezie, żyje na 400 przeszło lat przed Chr. T. VI, str. 117, 191.
Negroponte, Fra Antonio da. M. w pierwszéj połowie XV w. T. I, str. 281 przyp.
Neroni, Bartolomeo, zwany Ricio. M. kwitnie od 1550—1574, szkoła Sieńska. T. IV, str. 59.
Nigetti, Matteo. A. i R. († 1649). T. III, str. 261 przyp. T. IV, str. 67.
Nigroni (Negroni) Pietro. M. (ur. 1502, † 1565). T. IV, str. 323.

Oderisio, M. uczeń Giotta. T. IV, str. 318 przyp.
Oggione, Marco da, (także Ugione). M. kwitnie na początku XVI wieku, uczeń Leonarda. T. III, str. 32. T. VI, str. 239.
Opera, Giovanni dell' (właściwie Bandini). Kwitnie w drugiéj połowie XVI w., uczeń Bandinellego. T. IV, str. 68.
Orcagna, Andrea, (właściwie Cione). A. R. M. (ur. 1308, † 1368?). Geniusz wielostronny — należy do pierwszych mistrzów swego czasu, w malowaniu miewa wzniosłe pomysły niby Dante. T. III, str. 158*, 207, 249, 288*, 322* do 324. T. IV, str. 20, 23, 28. T. VI, str. 224, 225*.
Orcagna, Bernardo, brat Andrzeja. M. († w końcu XIV w.) T. III, str. 250, 324. T. IV, str. 28. T. VI, str. 225.

Pacchiorotto, Jacopo. M. kwitnie w połowie XVI w., szkoła Sieńska. T. IV, str. 58.
Padua Giov. i *Antonio da.* M. XV w. T. VI, str. 226.
Pagani, Gregorio. M. (ur. 1558, † 1605), szczęśliwie naśladuje Cigolego. T. IV, str. 75.
Palladio, Andrea. A. z Wincenzy (ur. 1518, † 1580). Naczelny przedstawca epoki właściwego odrodzenia w architekturze, jest geniuszem niezrównanym w swoim rodzaju — czysty, wzniosły w swoich kompozycyach. T. I, str. 268, 272 i nast. T. II, str. 192* do 207. T. III, str. 109. T. IV, str. 66. T. VI, str. 242.
Pallajuolo, Antonio del. R. M. i rytownik (ur. 1426, † 1498). T. IV, str. 37, 45.
Pallajuolo, Pietro del. R. M. (ur. 1433, † 1498). T. IV, str. 45.
Palma, (*il giovane,* młodszy) *Jacopo.* M. (ur. 1545, † 1628) wielkiego talentu ale tworzący lekkomyślnie i z pośpiechem. T. II, str. 72, 108. T. VI, str. 243.
Palma, vecchio, Jacopo. M. należy do najznakomitszych malarzy szkoły Weneckiéj (ur. około r. 1480, † 1528). T. II, str. 69 przyp. 72* i nast. T. VI, str. 238.
Polmezzano, Marco. M. uczeń Mantegni († 1537). V. VI, str. 80.
Pamphilos, M. starożytny w czwartym wieku przed Chr., należy do ścisłéj szkoły Sycyońskiéj. T. VI, str. 197.
Panetti, M. rzewny; żyje około 1500, był nauczycielem Garofalo. T. VI, str. 82 przyp.
Panicale, Massolino da. M. (ur. 1381, † 1418). T. III, str. 284. T. IV, str. 39.
Paolilo, M. neapolitański uczeń Andrzeja ze Salerno, kwitnie 1540. T. IV, str. 342 przyp.
Paolo, Veronese, zob. Caliari.
Papa, Simone, (starszy I). M. (ur. 1430, † 1499) kwitnie w Neapolu. Uczeń Zingara. T. IV, str. 321, 342 przyp. T. VI, str. 235.
Papa, Simone (młodszy II). M. (ur. 1506, † 1557) kwitnie w Neapolu. T. IV, str. 323, 342 przyp.
Parmegianino, Francesco (właściwie Mazzuoli). M. (ur. 1503, † 1540). Naśladując Coreggia wpada w ckliwą sentymentalność. T. III, str. 41, 274*. T. VI, str. 240.
Parrhasius. Malarz starożytny w czwartym w. przed J. Chr. — ze szkoły jońskiéj. T. VI, str. 197.
Passante, Bartolomeo, uczeń i naśladowca Spagnoletta, około 1640. T. IV, str. 342 przyp.
Passignano, Domenico (właściwie Cresti) (ur. 1560, † 1683), naśladuje Wenecyan. T. IV, str. 75.
Pellegrini, Tibaldi. A. i M. (ur. 1522, † 1592). T. III, str. 78. T. IV, str. 67 przyp.
Penni Gianfrancesco, zwany il Fattore. M. ur. we Florencyi 1488, † 1528, uczeń, przyjaciel i spadkobierca Rafaela. Pracuje w Stanzach i lodżiach watykańskich. T. IV, str. 323, 342 przyp. T. VI, str. 89, 96. 240.
Pennone, Rocco, A. R. († 1657). T. III, str. 129 przyp.
Perugino, Pietro, (właściwie Vanucci z przydomkiem della Pieve). M. (ur. 1446, † 1524). On najgłówniejszym przedstawcą szkoły Umbryjskiéj. Charakter i żywot wyrażają rzewność tkliwą, a tęsknotę pełną słodyczy niebiańskiéj. Późniéj atoli Pietro, pracując na urząd, staje się manierystą. T. III, str. 38*. T. IV, str. 322. T. VI, str. 79* i nast. str. 235.
Peruzzi, Baldassare. A. i M. (ur. 1481, † 1536), ze Sieny. Jeden z najznakomitszych mistrzów swojego czasu. Należy do architektów kościoła Ś-go Piotra w Rzymie podając znakomity

plan, maluje z czarodziejska dekoracye i ornamentyki. T. IV, str. 59. T. VI, str. 16*, 62, 90*, 240.

Pesaro, Simone da. M. (ur. 1612, † 1648), (właściwie Cantarini). T. VI, str. 107 przyp.

Piazza, Callisto (właściwie Lodi, między 1524—1556). T. II, str. 89 przyp.

Piazetta. M. (ur. 1682, † 1734). Geniusz, który wśród epoki romańskiéj ukochał piękność klassyczną, ale był przedwczesnym; wtedy syn jego komponuje rzeźby gotyckie. T. II, str. 108.

Pietro, Nicolo, di. M. około 1394. T. I, str. 280. T. IV, str. 28.

Pivano Stefano. M. około 1380. T. I, str. 279. T. VI, str. 226.

Pignone, Simone. M. (ur. 1614, † 1706), należy do znakomitych artystów swojéj epoki. T. IV, str. 77.

Pino, Marco di — (da Siena). A. i M. Sieński († 1587), kształci go Becafumi i B. Peruzzi. Pino naśladuje M. Anioła. T. IV, str. 70.

Pintelli, Baccio. A. kwitnie w drugiéj połowie XV w. architekt ulubiony Syxtusa V. T. IV, str. 35. T. VI, str. 60*.

Pinturicchio, Bernardo, (właściwie Betto). M. (ur. 1454, † 1513), uczeń i pomocnik Perugina. T. III, str. 309. T. VI, str. 80*, 83, 235.

Piombo, Sebastiano del, (właściwie Luciani). M. (urodz. 1485, † 1517). Świetny kolorysta wenecki. — M. Anioł użycza mu rysunków swoich. T. II, str. 71, 81. T. IV, str. 70 przyp. T. VI, str. 108, 241.

Pippi, Giulio, zob. G. Romano.

Pisano, Andrea. A. i R. (ur. około 1280, † 1345) arcy znakomity mistrz epoki gotyckiéj. T. III, str. 229, 231. T. IV, str. 22. T. VI, str. 224.

Pisano Giovanni (syn Mikołaja). A. R. ur. około 1245 † w późnym wieku r. 1320. Lubo ojciec jego Niccolo tworzy w stylu starożytnym, Jan jest artystą gotyckim. Buduje Campo Santo w Pizie. T. III, str. 204, 320. T. IV, str. 13, 22 i nast. T. VI, str. 224.

Pisano, Giunto. M. kwitnie już w r. 1220. T. IV, str. 13. T. VI, str. 221.

Pisano Niccola. A. i R. kwitnie od 1225 † około 1280. T. II, str. 160, 166, 233. T. III, str. 309, 316. T. IV, str. 13, 20, 22. T. VI, str. 223 i nast.

Pisano, Nino. R. syn Andrzeja (?) kwitnie w drugiéj połowie XIV w. T. IV, str. 22. T. VI, str. 224.

Pisano, Tommaso. R. syn Andrzeja (?) kwitnie w drugiéj połowie XIV w. T. IV, str. 22.

Pistoja, Fra Paolo, a właściwiéj Bartolomeo. M. kwitnie w środku

XVI w. uczeń i spadkobierca rysunków po fra Bartolomeo (Baccio della Porta). T. IV, str. 55.

Polydoros, mistrz starożytny szkoły na Rhodos, kwitnącéj od r. 336 do 146 przed Chr. jest jednym z trzech mistrzów, którzy stworzyli gruppę Laokoona. T. VI, str. 121*, 198.

Polygnotos, M. starożytny (około 450 p. Chr.) T. VI, str. 196.

Polykletos, wielki mistrz rzeźbiarz starożytnego świata kwitnie około 430 przed Chr. Czoło dawnéj szkoły peloponezkiéj. T. III, str. 153, 189. T. IV, str. 155, 169. T. VI, str. 119* i nast. str. 158* i nast. 190* i nast. 194* i nast.

Pomerance, Cavaliere dalle, (właściwie Niccola Circignano). M. (ur. 1519, † 1591). Talent wielce znakomity ale poniewierający go, podobnie jak współczesnymu Tempesta. T. VI, str. 56 i 243.

Ponte, Francesco da, (Bassano). M. (ur. 1480, † 1530) ojciec Jakóba. T. II, str. 107, 108.

Ponte, Francesco da (Bassano). M. (ur. 1550, † 1592), syn Jakóba. T. II, str. 108.

Ponte, Gianbatista da (Bassano). M. (ur. 1553, † 1613) syn Jakóba. T. II, str. 108.

Ponte, Giovanni da (ur. 1512, † 1597). T. I, str. 237.

Ponte, Girolamo da (Bassano) syn Jakóba. M. (ur. 1560, † 1622). T. II, str. 108.

Ponte, Jacopo da (zwany Bassano). M. (ur. 1510, † 1592). W czasie dogorywania artyzmu w Wenecyi sztuka przyjmuje kierunek obyczajowy rodzajowy, jéj przedstawcą głównym jest Jacopo. T. II, str. 107.

Ponte, Leandro da (Bassano). M. (ur. 1558, † 1623) syn Jakóba. T. II, str. 107, 218.

Pontormo, Jacopo (właściwie J. Caruci, lub Carruci). M. (ur. 1493, † 1558) wielce znakomity artysta uczeń Andrzeja del Sarto. T. III, str. 302. T. IV, str. 57. T. VI, str. 237.

Pordenone da (właściwie Giov. Antonio Licinio Regillo). M. (ur. 1483, † 1539) arcyznakomity mistrz wenecki, lubo mu daleko do Tycyana, którego, chciał być rywalem. T. I, str. 262. T. II, str. 92 i nast. T. VI, str. 238.

Porta, Bacio della, zob. Bartolomeo, Fra.

Porta, Giacomo della. A. (ur. 1541, † 1604), wraz z Dominikiem Fontana zasklepił kopułę Ś-go Piotra. Buduje w stylu barocco. T. III, str. 96. T. V, str. 196. T VI, str. 18, 64, 245.

Porta, Guglielmo della, R. († 1577). Uczeń Michała Anioła — którego styl sobie przyswoił. T. IV, str. 68 przyp. T. VI, str. 241.

Poussin, Niccolas. M. francuzki (ur. 1594, † 1664). T. V, str. 20.

Praxiteles, R. świetny starożytnéj Grecyi. Kwitnie od 364 do 340 r. przed Ch. T. III, str. 153, 166* i nast. 175, 189. T. IV,

str. 155 i nast. T. VI, str. 112* i nast. 116, 127, 131*, 163, 193*, i nast. 195.
Praxiteles, imiennik wielkiego Praxitela, kwitnie około r. 30 przed J. Ch. T. VI, str. 209.
Preti, zob. *Calabrese*.
Primaticcio, Francesco. M. i R. (ur. 1490, † 1570), uczeń i współpracownik Juliusza Romano. T. VI, str. 95.
Procaccini, Camillo. M. kwitnie na początku XVII wieku. T. III, str. 36.
Procacini, Ercole, M. (ur. 1520, † około 1590) wraz z synami Camillem i Juliuszem jest przedstawcą szkoły eklektycznéj. w Medyolanie, a tak dźwignął upadający artyzm. T. III, str. 36. T. IV, str. 74. T. VI, str. 249.
Procaccini, Giulio Cesare. M. (ur. 1548, † 1626), zob. Proc. Ercole. T. III, str. 36. T. VI, str. 249.
Protogenes, M. starożytny w drugiéj połowie czwartego w. przed J. Chr. T. VI, str. 197.
Puccio, Pietro di. M. kwitnie około 1390, (maluje sam ze współczesnych wszystkich prawdziwie fresco). T. III, str. 326.
Puligo, Domenico. M. (ur. 1475, † 1527). T. IV, str. 57.
Pythagoras, rzeźbiarz starożytny (około 450). T. VI, str. 190.

Quercia, Jacopo della, R. (ur. 1374, † 1438). R. przepysznych dzieł w Sienie. T. III, str. 308, 312. T. IV, str. 35. T. VI, str. 232.

Rafaelli Giacomo (mozaista ur. 1770 r.) T. I, str. 42.
Raibolini, zob. *Francia*.
Rainaldus, A. kwitnie około 1060, buduje katedrę w Pizie. T. III, str. 317. T. IV, str. 12. T. VI, str. 220.
Ramenghi, Bartolomeo, zwany Bagnacavallo. M. (ur. 1484, † 1542). T. VI, str. 96.
Raphaello da Urbino (Sanzio, Santi) (ur. 1483, † 1520). Największy malarz w całych dziejach rodu ludzkiego. Papież i mieszkańcy Rzymu mają go za pojaw z nieba zesłany. T. II, str. 218. T. III, str. 37 i nast. 181, 274, 304. T. IV, str. 343. T. V, str. 120 i nast. 214, 232. T. VI, str. 77, od 82 do 96 jego żywot i charakterystyka, str. 240.
Regillo, Giov. Ant. Licinio, zob. Pordenone.
Regolia, Michele. M. uczeń Corenzia, kwitnie około 1640. T. IV, str. 342 przyp.
Reni, Guido. M. (ur. 1575, † 1642) uczeń Caraccich. Wielce znakomity mistrz bonońskiéj szkoły. Pełen wzniosłości pojmowania a szlachetnych natchnień obok prawdy i kwitnącego kolorytu. Jednak dzieła jego nie są wcale jednakowéj war-

tości. T. II, str. 218. T. III, str. 122*. T. IV, str. 330. T. V, str. 120. T. VI, str. 106* i nast. 248, 250.
Ribera, zob. *Spagnoletto*.
Ricci, Domenico (zwany Brusasorci). M. (ur. 1484, † 1567). T. II, str. 103 przyp.
Ricci, Stefano. R. nam prawie współczesny. T. III, str. 241.
Ricchini, Francesco. M. kwitnie w pierwszéj połowie XVII wieku, († 1652). T. III, str. 26 i nast. 55, 132 przyp. T. VI, str. 244.
Ristori, fra (zakonnik Dominikan). A. kwitnie w r. 1278. T. III, str. 247. T. IV, str. 20.
Robbia, della. Imię artystycznéj rodziny florenckiéj, która się odznaczała pracami rzeźby z wypalonéj gliny, a polewanéj i zaprawianéj barwami. W téj rodzinie sztuka techniczna przechodziła tajemnicą z pokolenia do pokolenia. Najstarszy z nich jest Simone di Marco ur. 1343. Najcelniejszym atoli jest *Lucca*, którego brat *Agostino*, synowiec *Andrea* i trzéj synowie *Giovanni, Lucca* i *Girolamo*. T. III, str. 223*. T. IV, str. 36.
Robbia Lucca (czoło téj rodziny). R. (ur. 1400, † około 1480). T. III, str. 223*, 294. T. IV, str. 36. T. VI, str. 231.
Robert, Leopold. M. T. III, str. 121 i nast.
Robusti, Domenico. M. (ur. 1552, † 1637). T. II, str. 103.
Robusti, Jacopo, zob. *Tintoretto*.
Roccadirame, Agiolilo di. M. ur. w Neapolu (1306, † 1460) uczeń Zingara. T. IV, str. 342 przyp.
Rodrigo, Luigi. M. Młodzieniec pełen nadziei zamordowany przez zazdrosnego nauczyciela swojego Belizariusza Corenzio. T. IV, str. 330, 342 przyp.
Rodari, Tommaso. A. i R. żyje w końcu XV i w pierwszéj połowie XVI w. T. III, str. 63.
Romanelli, Giov. Francesco. M. (ur. 1617, † 1662). Liczy się do szkoły Piotra Cortony. T. IV, str. 77.
Romanino, Girolamo. M. kwitnie już (ur. 1540, † 1556). T. II, str. 90 i nast.
Romano, Giulio, właściwie Pippi. Najznakomitszy uczeń Rafaela. A. i M. (ur. około 1492, † 1546), wykonywa dzieła wedle rysunków Rafaela, choć nie dosięga wysokości swojego mistrza; jest wzniosłym i wielkim jako architekta. T. IV, str. 343. T. VI, str. 62*, 88, 90, 95, 241.
Rondani, Francesco Maria. M. († przed 1548). T. III, str. 41 przyp.
Rosa, Aniella di, artystka neapolitańska, (ur. 1613, † 1649). T. IV, str. 342 przyp.
Rosa, Francesco. M. uczeń Stanzioniego — kwitnie w XVII w. T. IV, str. 342 przyp.

Rosa, Salvatore. M. (ur. 1615, † 1673), szkoła neapolitańska. Naturalizm uszlachetniony, śmiałość imaginacyi nadzwyczajna a szczęśliwa, koloryt świetny. Obrazki pomniejsze, zwłaszcza widoki natury najwyższéj doskonałości i fantazyi. T. III, str. 273. T. IV, str. 77, 334 do 340. T. VI, str. 248.

Roselli, Cosimo. M. kwitnie około 1456. T. IV, str. 43.

Roselli, Matheo. M. 1578—1650, wielce znakomity mistrz swojego czasu. T. IV, str. 76*.

Rosselini, Bernardo. A. i R. kwitnie w drugiéj połowie XV w. T. IV, str. 35, 37. T. VI, str. 16.

Rosselino, Antonio. A. i R. kwitnący w drugiéj połowie XV w. T. IV, str. 37.

Rossi, Francesco, z przydomkiem Salviati. M. (ur. 1510, † 1563) uczeń Andrzeja del Sarto — przyjaciel i współ-uczeń Vasarego — idzie w kierunku Michała Anioła B. T. IV, str. 70.

Rossi, Vincenzio de. A. i R. kwitnie 1560. T. IV, str. 69.

Rottenhammer, Jan ur. w Bawaryi (1564, † 1623). T. II, str. 103.

Rovezzano, Benedetto da. A. i R. jest czynnym do roku 1550. T. IV str. 48.

Rustici, Giov. Francesco. A. R. i M. (ur. 1470, † 1550) żyje we Florencyi. Uczeń Verrochia. T. IV, str. T. IV, str. 48.

Rustici albo *Rustico, Vincenzio.* Kwitnie w drugiéj połowie XVI w. uczeń Sodomy, szkoła Sieńska. T. IV, str. 59.

Rusuti Filippo. Mozaista kwitnący około 1300. T. VI, str. 50.

Sabbatini, Andrea, zob. Salerno.

Sabbatini, Lorenzo. M. zwany także Lorenzino da Bologna († 1577). T. II, str. 89 przyp.

Sacchi, Andrea. M. (ur. 1600, † 1661) jego nauczycielem był Fra Albani. T. VI, str. 108 przyp.

Salaino, Andrea (także Salai). M. kwitnie w pierwszéj połowie XVI w. w Medyolanie; ze szkoły Leonarda. T. III, st. 33. T. VI, str. 239.

Salerno, Andrea da, właściwie Sabbatini. M. (ur. 1480, † 1545). Ulubiony uczeń Rafaela — kwitnie w Neapolu, gdzie kształci wielu uczniów; zowią go neapolitańskim Rafaelem. T. IV, str. 322* i nast. 342 przyp. T. VI, str. 96, 240.

Salimbene, Arcangiolo. M. Sieński — kwitnie w połowie XVI w. T. IV, str. 70.

Salmeggia, Enea (zwany il Talpino). M. (ur. 1556, † 1626). T. III, str. 36 przyp.

Salpion z Athen. Starożytny mistrz, należy do epoki, w któréj sztuka starożytna odrodziła się pod wpływem Rzymu, a zaczynająca się około r. 150 przed J. Chr. T. IV, str. 151 (tam mylnie wydrukowane Scalpion).

Salvi, Jan Chrzciciel, zob. *Sassoferato.*

Salvi, Nicola. A. (ur. 1699, † 1751). T. VI, str. 65.

Sangallo, zob. *Gallo.*

Sanmicheli, Michele (ur. 1484, † 1559 r.). T. I, str. 234. T. VI, str. 238.

Sansovino, Andrea (właściwie Contucci). R. (ur. 1460, † 1529), staje w pierwszym rzędzie włoskich skulptorów; mistrz szlachetny wzniosłéj a czystéj pełen prostoty. T. I, str. 134. T. II, str. 151. T. III, str. 295. T. IV, str. 48.

Sansovino Jacopo (właściwie Tatti), uczeń Andrzeja Sansovina. A. i R. (ur. 1477, † 1570), kwitnie w Wenecyi jako arcymistrz najwyższego renessansu. T. I, str. 134, 175, 194. T. II, str. 145 i nast. 151* i nast. 188* i nast. T. IV, str. 48. T. VI, str. 237, 238.

Santafede, Fabrizio. M. neapolitański (ur. 1560, † 1634). Dzieła jego są przedmiotem najwyższéj czci u ludu neapolitańskiego. T. IV, str. 324.

Santafede, Francesco, kwitnie około r. 1550 w Neapolu jest uczniem Andrzeja da Salerno. T. IV, str. 323. T. VI, str. 240.

Sanzio (Santi) Giovanni. M. w duchu Umbryjskiéj szkoły (ur. 1443, † 1493) ojciec Rafaela. T. VI, str. 80, 82, 235.

Sanzio, Santi Raphaello, zob. *Raphaello.*

Sarto, Andrea del (właściwie Vanucchi). M. (ur. 1488, † 1530). Należy do pierwszych mistrzów Włoch. Wdzięk miły, ale pojęty na wzniosłą stopę — idealne, głębokie ujęcie przedmiotu obok prawdy; przytém koloryt przepyszny. T. I, str. 262. T. III, str. 183, 272*, 283. T. IV, str. 55* do 57. T. VI, str. 237.

Sassoferato, Jan Chrzciciel, właściwie Salvi (ur. 1605, † 1685), znakomity malarz, był podobno uczniem Domenichina. T. VI, str. 106, przyp. 250.

Savoldo, Girolamo. T. II, str. 89 przyp.

Scamozzi, Vincenzio. A. (ur. 1552, † 1616). T. I, str. 148. T. VI, str. 242.

Scarpagnino, Antonio. R. T. II, str. 50. T. VI, str. 233.

Schedone albo *Schidone.* M. († 1615) naśladowca Rafaela i Coreggia. T. VI, str. 106 przyp. 250.

Schiavone, Andrea (właściwie Medula vel Meldolla). M. (ur. 1522, † 1582) mistrz należący do szkoły weneckiéj, jak się zdaje Słowiánin; gdyby nie brak studyów rysunku, a talent jego postawiłby go w rzędzie najpierwszych malarzów. T. II, str. 96. T. VI, str. 238.

Semitecolo, Nicolo. M. kwitnął od r. 1367 do 1394. T. I, str. 278 i nast. 299. T. VI, str. 226.

Semolei, Giovanni, Battista Francesco il, (właściwie Franco). M. (ur. 1498, † 1580). T. II, str. 89 przyp.

Seregno (Seregni) Vincenzio. A. i R. (ur. 1509, † 1594). Buduje wiele w Medyolanie. T. IV, str. 67 przyp.

Sesto, Cesare da (także da Milano). M. (ur. 1460, † 1524). Zrazu należy do szkoły Leonarda, później przechodzi do szkoły Rafaela. T. III, str. 34. T. VI, str. 239.

Settignano, Desiderio da. R. 1485. T. IV, str. 37.

Severus. A. starożytny. Celer i on budują Neronowi „dom złoty". Na początku drugiéj połowy pierwszego wieku po Chr. T. V, str. 172.

Siena, Agostino. A. i R., uczeń Jana z Pizy; kwitnie w pierwszéj połowie XIV w. T. IV, str. 22.

Siena, Angelo da, (brat Agostina i uczeń Jana z Pizy). A. i R. kwitnie w pierwszéj połowie XIV, w. T. IV, str. 22.

Siena, Duccio da, zob. Buoninsegna.

Siena, Guido da. M. kwitnie już w r. 1220, najdawniejszy z imienia znany mistrz szkoły Sieńskiéj. T. IV, str. 13. T. VI, str. 221.

Siena, Lippo da. M. kwitnie w połowie XIV w. T. III, str. 298. T. IV, str. 28.

Siena, Marco da, właściwie Pino. A. i M. († 1587), kształci uczniów w Neapolu. T. IV, str. 324.

Siena, Michel-Angelo. Anselmi da. M. w Sienie (ur. 1491, † 1554) uczeń Sodomy. T. IV, str. 59.

Siena, Ugolino da. M. († 1339). T. IV, str. 23.

Signorelli Lucca. M. (ur. 1440, † 1521), wielki malarz florencki, kończy epokę XV w. (wczesnego renessansu), a cudownym pędzlem zapowiada najpiękniejszą epokę sztuki. T. III, str. 300* i nast. T. IV, str. 45 i nast. T. VI, str. 232.

Silvani, Gherardo. A. (ur. 1579, † 1675). T. IV, str. 67.

Simone, Maestro. M. (ur. 1300, † 1346). Uczeń Giotta — pracuje w Neapolu. T. IV, str. 319. T. VI, str. 226.

Sirani, Giovanni Andrea. M. (ur. 1610, † 1670), uczeń Guidona Reniego. T. VI, str. 107 przyp.

Sisto, fra (zakonnik Dominikan). A. w 1278 r. buduje we Florencyi, T. III, str. 247. T. IV, str. 20.

Skopas. Wielki skulptor starożytny; kwitnie 390 do 350 r. przed J. Chr. T. III, str. 153, 166* i nast. 189. T. IV, str. 551 i 156. T. VI, str. 114, 116, 122, 192* i nast. 196 przyp.

Sodoma il *(Gianantonio Bazzi).* M. (ur. 1480, † 1554). Łączy uczuciowość Sieńską z duchem Leonarda. T. III, str. 302. T. IV, str. 58. T. VI, str. 237.

Sogliani, Giovanni Antonio. M. (ur. 1481, † 1533). T. IV, str. 58.

Solario, Andrea. M. († 1530). T. III, str. 36 przyp.

Solario, Antonio de, zwykle **Zingaro** zwany. M. (ur. około 1400, † 1455). Jest zrazu kowalem, miłość czyni go jednym z najznakomitszych mistrzów swojego czasu — i chwałą sztuki neapolitańskiéj. T. IV, str. 320* i nast. 342 przyp. T. VI, str. 235.

Solimena Francesco. M. (ur. 1657, † 1747). Malarz pośpieszny i lekkomyślny, choć wielce sławny w swoim czasie. T. IV, str. 342. T. VI, str. 248.

Sosos. Sławny starożytny mozaista żyjący około r. 200 przed J. Chr. T. VI, str. 149.

Spagna, Pietro Giovanni lo. M. umbryjski, kwitnie około r. 1510, uczeń Perugina. T. VI, str. 80.

Spagnoletto, Giuseppe, (właściwie Ribera). M. (ur. 1588, † 1656), on naturalistą celującym, ale zbyt realistycznym, a odznacza się potęgą namiętności i siłą kolorytu, a zgrozą, którą umie przerażać widzów; kwitnie w Neapolu. T. I, str. 262. T. IV, str. 328*, 334*. T. VI, str. 248.

Spavento, Giorgio. A. († 1500). T. II, str. 190 i nast. o tworach w Wenecyi. T. VI, str. 238.

Spinello, Aretino (także Spinello di Luca). M. († 1408) fantastyczny, (florencki), umiera z przestrachu ujrzawszy żywego przez siebie malowanego szatana. T. III, str. 200 i nast. 325. T. IV, str. 28. T. VI, str. 225.

Squarcione, Francesco. M. (ur. 1394, † 1474) naczelnik szkoły Padewskiéj, zaprowadza ścisły rysunek i poważne choć jednostajne studya z antyków. T. I, str. 291* i nast. T. VI, str. 82, 233.

Stanzioni, Massimo. M. neapolitański (ur. 1585, † 1656) uczeń Caracciola później kształci się na wzorach: Caraccego, Lanfranca i Guidona. T. IV, str. 334. T. VI, str. 248.

Stefani, Tommaso degli. M. (ur. 1230, † 1310). Rozpoczął malarstwo w Neapolu — i zwolna wydobywa się z więzów bizantyńskich. T. IV, str. 318.

Stefeno, da Ferara. M. uczeń Squarcionego. T. I, str. 292 przyp. T. VI, str. 82 przyp.

Stefano, Tommaso di, zob. Giottino.

Stefanone, Maestro. M. (ur. 1320, † 1370) ze szkoły Giotta. Kwitnie w Neapolu. T. IV, str. 319. T. VI, str. 226.

Stypax rzeźbiarz starożytny, uczeń Myrona (około 450 przed J. Chr.) T. VI, str. 190.

Suardi, Bartolomeo, zob. *Bramantino.*

Taffi, Andrea. M. (ur. po 1250, † po 1320 r.) T. IV, str. 15. T. VI, str. 221.

Talpino, zob. *Salmeggia.*

Tasso, Bernardo. A. kwitnie około r. 1549. T. IV, str. 48.

Tatti, Jacopo, zob. *Sansovino.*

Tauriskos z Tralles. Mistrz starożytny szkoły kwitnącéj na Rhodus od r. 336 do 146 przed Chr., on wraz z Apolloniusem, jak się zdaje bratem swoim tworzy gruppę wołu Farnezyjskiego. T. IV, str. 157*. T. VI, str. 198.

Tempesta, Antonio. M. (ur. 1555, † 1630), świetny talent, grzeszy pośpiechem, maluje więc często lekkomyślnie. T. VI, str. 56, 243.
Tesauro, Bernardo, (Jacopo Andrea) malarz neapolitański, uczeń Silvestra Buono (ur. 1440, † 1500?). T. IV, str. 322.
Tesauro, Epifanio. M. neapolitański, uczeń Silvestra Buono — syn Bernarda, († 1511). T. IV, str. 322.
Thorwaldsen, Bertel czyli Alberto. R. ur. w Kopenhadze (ur. 1770, † 1844). T. III, str. 72 i nast. T. VI, str. 140, 163 przyp. 164* i nast.
Tibaldi, zob. *Pellegrino.*
Tiepolo, Giovan. Battista. M. (ur. 1692, † 1769). T. II, str. 108.
Timanthes. M. starożytny z czwartego w. przed Chr. — należy do szkoły Jońskiéj. T. VI, str. 197.
Timomachus. M. starożytny, wcześniejszy od Juliusza Cezara, więc kwitnie przed r. 60 przed Chr. T. IV, str. 306. T. VI, str. 210.
Tinelli, Tiberio. M. (ur. 1586, † 1648). T. I, str. 264.
Tintoretto, Jacopo (właściwie Robusti). M. (ur. 1512, † 1594), słynny malarz wenecki, choć pośpiechem zawadza talentowi swojemu. T. II, str. 28, 91, 96* do 103, 218. T. VI, str. 243.
Tisio, Benvenuto, zob. *Garofalo.*
Titi, Santo di. A. i M. (ur. 1538? † 1603). Malarstwo jest sztuką, w któréj celuje — we Florencyi uczy się od Bronzina, późniéj od Bandinellego, nakoniec w Rzymie od B. Celliniego. T. IV, str. 70.
Tiziano Vecellio (z przydomkiem da Cadore). M. (ur. 1477, † 1576). W nim szkoła Wenecka promieni najwyższą potęgą. T. I, str. 230. T. II, str. 64 i nast. 75* do 89, 100, 104, 170*, 216 i nast. T. III, str. 184*. T. V, str. 200. T. VI, str. 238.
Torregiano, Bartolomeo. M. uczeń Salvatora Rosy, kwitnie 1580 r. T. IV, str. 342 przyp.
Torriani. A. kwitnie na początku XVII wieku (barocco). T, V, str. 117.
Tribolo, Nicolo (właściwie Pericoli). A. i R. (ur. 1500, † 1565) we Florencyi. T. IV, str. 48.
Tura, Cosimo. M. Kwitnie około r. 1470 i późniéj. Uczeń szkoły Padewskiéj, który jéj styl sprowadza do Ferrary, a tak nadaje kierunek szkole Ferraryjskiéj. T. I, str. 292 przyp. T. VI, str. 82 przyp. 234.
Turco, Cesare. M. (ur. 1510, † 1560), kwitnie w Neapolu. Uczeń And. da Salerno. T. IV, str. 323.
Turrita, Jacopo della. Mozaista kwitnący w drugiéj połowie XIII w. T. VI, str. 44*, 50, 221.

Uccello, Paolo (właściwie P. di Domo) mistrz florencki. M. (ur. 1396, † 1469). T. III, str. 253, 299*. T. IV, str. 38.

Udine, Giovanni da (Nanni). M. (ur. 1487, † 1564) pełen wdzięku a mistrz nad mistrze w tworzeniu czarodziejskich groteskow. T. II, str. 72. T. V, str. 231. T. VI, str. 89, 96, 238, 241.
Uggione, zob. *Oggione.*
Ugoccione, Benedetto (przezwany Maledetto). A. w drugiéj połowie XVI w. T. III, str. 220.

Vaga, Perino del. M. (ur. 1500, † 1547) właściwie Buonacorsi, uczeń Rafaela, kwitnie w Genui. T. VI, str. 89, 96, 239.
Valle, Filipo della. R. (ur. 1696, † 1768). T. VI, str. 65.
Vanni, Francesco. M. Sieński (ur. 1563, † 1609). Dosłużył się wielkiéj a słusznéj chwały, i podniósł sławę swojéj szkoły. T. IV, str. 70. T. VI, str. 249.
Vanni, Giovanni Battista. A. i M. (ur. 1599, † 1660). Jego nauczycielem był Bilivert i C. Allori. T. IV, str. 76. T. VI, str. 249.
Vanucci, Pietro, zob. *Perugino Pietro.*
Vanucchi, zob. *Sarto A. del.*
Vanvitelli, Luigi. A. (ur. 1700, † 1775). T. IV, str. 72 przyp.
Varotari, Alessandro, zwany *Padovanino.* M. (ur. 1590, † 1650). T. III, str. 108.
Vasari, Giorgio. A. i M. i życiopisarz artystów; wielbiciel Michała-Anioła (ur. 1512, † 1574). T. I, str. 293. T. II, str. 81, 91 i 219. T. III, str. 159, 212 przyp. 222, 270. T. IV, str. 66* i 70. T. VI, str. 242, 243.
Vacibracci, Antonio. M. (zwany Aliense) (ur. 1556, † 1629). T. II, str. 103.
Vecellio, Francesco. M. Brat Tycyana; maluje jeszcze po rok 1531. T. II, str. 89.
Vecellio, Marco. M. wnuk Tycyana, (ur. 1545, † 1611). T. II, str. 89.
Vecellio, Orazio. M. († 1576), (syn Tycyana). T. II, str. 89.
Vecellio, Tiziano, zob. *Tiziano.*
Vellano, R. uczeń Donatella. T. II, str. 169.
Veneziano, Antonio. M. w drugiéj połowie XV w. maluje w Campo Santo w Pisie. T. IV, str. 28.
Veneziano Bonifazio. M. (ur. 1494, † 1563), malarz wenecki. T. II, str. 89. T. VI, str. 238.
Veneziano, Domenico. M. (ur. 1408, † 1464). T. I, str. 302 i nast.
Veneziano, Lorenzo. M. kwitnie w drugiéj połowie XV w. T. I, str. 280. T. VI, str. 226.
Venusti, Marcello. M. († 1580). T. IV, str. 70 przyp. T. VI, str. 241.
Verocchio, Andrea. R. M. snycerz i złotnik florencki, (ur. 1432, † 1488). T. II, str. 168*. T. IV, str. 37, 45. T. VI, str. 79, 232.

Veronese, Paolo, zob. *Caliari*.

Vespasiano, Andrea, malarz neapolitański, uczeń Salvatora Rosy — kwitnie r. 1700. T. IV, str. 342 przy.

Vespino, Andrea Bianchi, skopiował w r. 1612 Wieczerzę Pańską Leonarda da Vinci. T. III, str. 4, 13, 59.

Vicentino, Marco, R. Kwitnie w drugiéj połowie XV w. T. II, str. 163.

Vignola, Giacomo (właściwie Barozzi). A. (ur. 1507, † 1573). Należy do epoki teoretyków; jego budowy są czyste, i wyrazem prawideł ale zimne — wsławił się dziełem o porządkach. T. II, str. 192. T. III, str. 109. T. IV, str. 66, 77. T. VI, str. 17, 63, 242.

Vinci, Leonardo da. M. R. (ur. 1452, † 1519). Rozpoczyna malarstwo nowożytne, chrześcijańskie, jako geniusz pojmujący sztukę z całą swobodą duchową, a ze stanowiska najwznioślejszego. T. I, str. 41. T. II, str. 74. T. III, str. 11* do 19*, 29* do 33, 34, 301. T. IV, str. 45, 50* do 54. T. VI, str. 238.

Vite, Timoteo delle. M. (1470, † 1523), zostaje późniéj rafaelistą. T. VI, str. 96, 239.

Vitruvius, Marcus, zwany Pollio, starożytny architekt, żyjący za Juliusza Cezara i cesarza Augusta, wsławił się książką ważną o architekturze. T. I, str. 273. T. II, str. 175. T. IV, str. 224. T. VI, str. 207.

Vittoria, Alessandro. A. i R. (1525, † 1608). T. I, str. 201. T. VI, str. 238.

Vivarini, Andrea da Murano. M. Zapewne najstarszy z Vivarinich i założyciel szkoły malarskiéj na wyspie Murano, kwitnie w drugiéj połowie XIV w. T. I, str. 181. T. VI str. 226.

Vivarini, Antonio (da Murano). M. jeszcze czynny w r. 1451. T. I, str. 281, zob. Vivarini Andrea. T. VI, str. 226.

Vivarini, Bartolomeo (da Murano), zob. Vivarini Andrea. T. I, str. 281, 292. T. VI, str. 233.

Vivarini, Giovanni (da Murano). M. współczesny Antoniego. T. I, str. 281, zob. Vivarini Andrea. T. VI, str. 226.

Vivarini, Luigi (da Murano). Dwóch jest malarzy Luigi (Aloizy). Vivarini jeden „seniore“, kwitnie około r. 1414, drugi † 1490, zob. Vivarini Andrea. T. I, str. 281, 292 przyp.

Volterra, Daniel da (właściwie Ricciarelli). M. (ur. 1509, † 1567). Może najznakomitszy uczeń Michała-Anioła. T. IV, str. 50 przyp. T. VI, str. 101 przyp. 109*, 241.

Volterra, Francesco. M. w drugiéj połowie XV w. Maluje w Campo Santo w Pizie. T. IV, str. 28.

Volvius (magister faber). R. żyjący w IX w. T. III, str. 52. T. VI, str. 217.

Wilhelm z Innsbrucku. A. w Pizie — około r. 1170, on i Bonannus postawili wieżę pochyloną w Pizie. T. III, str. 319. T. VI, str. 220.

Zelotti, Battista. M. (ur. 1532, † 1592). T. II, str. 106.

Zeuxis. M. starożytny w czwartym wieku przed Chr. ze szkoły Jońskiéj. T. VI, str. 197.

Zevio z Verony. M. XV w. T. VI, str. 226.

Zingaro, zob. *Solario, Antonio.*

Zucchero, Federigo (Zuccaro). M. († 1609). Manierzysta frazesowy. T. III, str. 222. T. VI, str. 243.

Zucchero, Taddeo. M. brat Fryderyka, podobnie manierzysta lekki, pobieżny, mało dbający o artystyczną treść. T. III, str. 222. T. VI, str. 243.

III. SPIS ABECADŁOWY PRZEDMIOTÓW,

O KTÓRYCH BYŁA MOWA W SZEŚCIU TOMACH *PODRÓŻY DO WŁOCH.*

Liczby rzymskie odnoszą się do tomów, arabskie do stronnic, gwiazdka obok stronnicy wskazuje dokładniejsze wiadomości o przedmiocie.

Absis (trybuna, concha, wielka nisza) w starochrześcijańskich bazylikach. T. II, str. 14 i 16 fig. 13 i 13 i 14. T. VI, str. 54, fig. 129 i 130 porów. T. IV, str. 240.
Adelsbergskie groty, T. I, str. 98.
Adryan cesarz, zazdrościwy dziwak, artystą, T. V, str. 140.
Aedes Divi Julii, T. V, str. 91 przyp. 102, 108.
Afisze starożytne w Pompei, T. IV, str. 236.
Afrodyty (Wenery) Praxitelesa, T. VI, str. 193 i nast.
Agnieszka Bernauerin, jéj losy podobne do losów Ines de Castro, Weroniki Cylejskiéj i *Maryi Malczewskiego*, T. I, str. 85.
Agryppina, posąg w Neapolu, T. IV, str. 124, fig. 75, str. 126, przyp.
Akademia delle belle arti we Florencyi, T. III, str. 278. T. IV, str. 14, 26, 27, 44, 45.
Akademia delle belle arti w Wenecyi, T. I, str. 272. T. II, str. 64.
— Ś-go Łukasza w Rzymie. T. V, str. 120.
Akwedukty (rzymskie w ogólności), T. V, str. 237 przyp.
— w Campagnii Rzymskiéj. T. V, str. 24 i nast.
— Claudiusza w Rzymie, T. V, str. 235, 238.
— Nerona w Rzymie, T. V, str. 229.
Alae w starorzymskim domu, T. IV, str. 275, 279, fig. 96, str. 281.
Albani Kardynał i Winkelman, T. I, str. 119.

Aleksander W. popiersie w Rzymie, T. VI, str. 134.
— — posążek konny ze śpiżu, wedle Lysippa w Neapolu, T. IV, str. 173 i nast.
Aleksander W. umierający, popiersie we Florencyi, T. III, str. 187 i nast. fig. 57.
Amazonka, w zbiorach kapitolińskich. T. VI, str. 133.
Ambona Mikołaja Pisano w Pizie. T. III, str, 316.
— tegoż w Siennie. T. III, str. 309.
Ambony w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 52.
Amerykanie wykupujący obrazy w Europie. T. I, str. 308.
Amfion, T. III, str. 162. T. IV, str. 157.
Amfiteatr Flawiuszów w Rzymie, zob. Colosseum.
— *Obozowy* (Amphit. Castrense) w Rzymie, T. V, str. 70.
— w Pompei. T. IV, str. 252.
— w Weronie. T. II, str. 244.
Amfiteatra (rzymskie w ogólności). T. VI, str. 205.
Amor-Łucznik w Rzymie. T. IV, str. 131.
— wedle Praxitelesa w Neapolu. T. IV, str. 150.
— *Watykański* wedle Praxitelesa. T. VI, str. 113, porów. T. IV, str. 150.
Amorki w klatce w Neapolu. T. IV, str. 300.
Amphiprostylos. T. VI, str. 177, fig. 158.
Andrzéj Doria, doża Genui. T. III, str. 103.
Anglicy i *Rzymianie* są praktycznemi, a przecież zabobonnemi ludami. T. V, str. 188.
Anioł, widziadło nad grobowcem Hadryana. T. V, str. 129.
— z XIII w. w Rzymie. T. VI, str. 41.
Antae, zob. In Antis.
Antinous, posąg na Kapitolinie. T. VI, str. 134.
Apodyterium w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 247, 248.
Apollino we Florencyi. T. III, str. 175.
Apollo Belwederu (czyli Watykański). T. VI, str. 124, fig. 138.
Apollo-Lutnista w Neapolu. T. IV, str. 152.
— i *Dafne*, gruppa Berniniego w Rzymie. T. VI, str. 104, fig. 132.
Apoxyomenos, posąg wedle Lysippa w Watykanie. T. VI, str. 128, fig. 139.
Arca w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 52.
Arcangeli, morderca Winkelmana. T. I, str. 121.
Architektoniczne dzieła nad weneckim Canal-Grande są zarazem wystawą Historyi i artyzmu. T. I, str. 200.
Architektura, obecnie często jałowa. T. I, str. 31.
— winna stosować się do materyału swojego, a nie kłamać w téj mierze. T. II, str. 174.
Architektura Grecka, zob. Sztuka Grecka.
— klassycznego świata, zob. Sztuka Starożytna.

Architektura Rzymska, działające w niéj czynniki, jéj przemiany, jéj najważniejsze niedostatki, zob. Sztuka Rzymska.
Architektura Rzymska wobec dziś żyjących ludzi. T. V, str. 112.
Arcydzieło malarskie starożytnego świata w Neapolu. T. IV, str. 310.
Arena w amfiteatrach starorzymskich. T. II, str. 245. T. IV, str. 252, 253. T. V, str. 150, 152.
Arena w Medyolanie. T. III, str. 43.
Aretino, świetny talent a sprzedajny. T. II, str. 146.
Ariadna śpiąca (zwana dawniéj Kleopatrą) w Watykanie. T. VI, str. 114.
Aristides, posąg starożytny w Neapolu. T. IV, str. 146, fig. 76.
Aristoteles, posąg siedzący, Rzym. T. VI, str. 160.
Arrazzi (kobierce) Rafaela, ich smętne losy. T. VI, str. 90.
Arrotino, posąg we Florencyi. T. III, str. 179.
Arsenał w Wenecyi, zob. Zbrojownia.
Artysta zuchwały a Signoria Wenecyi. T. II, str. 168 i nast.
Arx na górze Kapitolińskiéj. T. V, str. 67, 88 przyp.
Assunta, Tycyana, w Wenecyi. T. II, str. 75.
Asylum Romulusa na górze Kapitolińskiéj. T. V, str. 48, 68.
Atlas farnezyjski w Neapolu. T. IV, str. 150.
Atriensis w starorzymskim domu. T. IV, str. 274.
Atrium (Paradisus, Aula), w starochrześcijańskich bazylikach. T. II, str. 13, przyp. T. VI, str. 13, 52.
Atrium (cavaedium) w starorzymskim domu. T. IV, str. 273, 279. fig. 95, str. 281, fig. 96, str. 282, 283, fig. 98.
August elektorowicz Saski (późniejszy August II) zawstydzony wobec senatorowéj Mocenigo. T. I, str. 227.
August (III) królewicz polski, odbywa ospę w Wenecyi. T. I, str. 228.
August (III) król polski i Winkelman. T. I, str. 117.
August Oktawian (cesarz) jako kapłan ofiarnik, posąg w Watykanie. T. VI, str. 129, fig. 140.
Aula (Paradisus), zob. Atrium.
Aurora, przez Guidona Reni w Rzymie. T. VI, str. 106.
Autor niniejszéj książki do czytelnika swojego. T. VI, str. 170.
Awanturny żywot Benvenuta Celliniego. T. IV, str. 49 przyp. T. III, str. 289.

Badawcza myśl człowieka. T. I, str. 268.
Bagna Pontyńskie. T. V, str. 18.
Balbus, ojciec i syn, starożytne posągi konne w Neapolu. T. IV, str. 118.
Baptisterium w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 248.
— chrześcijańskie w ogólności. T. III, str. 315. przyp.
— Ś-go Jana we Florencyi. T. III, str. 229.

Baptisterium S-go Jana w Lateranie. T. VI, str. 45.
— w Pizie. T. III, str. 315 fig. 72.
Barbara żona króla Zygmunta. T. I, str. 89.
Barbarzyństwa wieku XVIII. T. IV, str. 318. T. V, str. 240.
Barokizm. T. VI, str. 244.
Bazyliki dawnego (pogańskiego) Rzymu (w ogólności). T. VI, str. 204.
Bazyliki najdawniejsze z czasów Rzeczypospolitéj Rzymskiéj przy Forum w następstwie chronologicznem: B. Fulvia (późniéj Aemilia). T. V, str. 90 przyp. str. 104. B. Opimia. T. V, str. 105. B. Porcia (Catona). T. V, str. 90 przyp. 104. B. Sempronia (Grachusa). T. V, str. 105.
Bazylika Julia (Cezara). T. V, str. 90, przyp.; jéj opis str. 109.
— Konstantyna. T. V, str. 91 przyp.; jéj opisanie str. 136, zniszczona ogniem podziemnym str. 138.
Bazylika w Pompei. T. IV, str. 239.
— *Ulpia* (Trajana). T. V, str. 162 przyp.
Bazyliki pogańskie porównane z chrześcijańskiémi. T. IV, str. 240.
— starochrześcijańskie w ogólności. T. VI, str. 214; ich pochodzenie i styl. T. II, str. 13 i nast. fig. 13 i 14. T. VI, str. 38, fig. 123; szczegółowe ich urządzenie wewnętrzne. T. V, str. 52, fig. 129 i 130; porówn. T. IV, str. 239 (*).
Beranger. T. I, str. 44.
Berenika, popiersie śpiżowe w Neapolu. T. IV, str. 174, fig. 79.
Berry ks. i jéj losy romantyczno-rycerskie. T. I, str. 256.
Bezrząd w życiu gubi najświetniejszych artystów. T. IV, str. 55.
Bianca Capello, obraz (Tinelli) w Wenecyi. T. I, str. 264; jéj życie awanturne. T. II, str. 183 i nast. T. III, str. 263.
Biblioteka Ś-go Marka (w Wenecyi) T. I, str. 134*, 137, fig. 1 i 2, str. 159.
Bitwa Aleksandra, mozaika Pompejańska, najważniejsze dzieło malarstwa starożytnego, w Neapolu. T. IV, str. 310 do 317.
Bitwa Konstantyna Rafaela w Rzymie. T. IV, str. 315. T. VI, str. 88.
Bocca della Verita. T. V, str. 179, 180.
Boccacio wobec grobu Wirgiliusza. T. IV, str. 138.
Boecyusz i *Teodoryk*. T. III, str. 100.
Borgo, przedmieście rzymskie. T. V, str. 55, przyp. T. VI, str. 7.
Bóstwa rzymskie wręcz różne od bogów greckich. T. V, str. 186.
Brak jedności a ogniska wadą główną w dziełach sztuki i poezyi. T. II, str. 113.
Brama Arco della Pace w Medyolanie. T. III, str. 42.

(*) Poniżéj w spisie kościołów oznaczyliśmy w nawiasie te, które pod względem architektonicznym są bazylikami.

Bramy miejskie dawnego Rzymu za Aureliana. T. V, str. 54, przyp. ich wykazanie na mappie.
Brama (Łuk) tryumfalna Rzymska w ogólności. T. VI, str. 205. Jéj niedostatki i wady architektoniczne. T. V, str. 95.
Brama Dolabelli w Rzymie. T. V, str. 229.
— Druzusa w Rzymie. T. V, str. 243.
— Galliena w Rzymie. T. V, str. 233.
— Konstantyna w Rzymie. T. V, str. 55 przyp.; dokładniejszy opis jéj, str. 156.
Brama Septimiusa Sewera. T. V, str. 40, 89 przyp. 92; dokładniejszy jéj opis str. 94 i nast. fig. 111 i 112.
Brama Tytusa. T. V, str. 41, dokładniejszy opis str. 142 i nast. fig. 113 i 114, jéj znaczenie w dziejach tamże.
Brama Złotników na cześć Septimiusa Sewera. T. V, str. 189.
Bramy miejskie dawnego Rzymu za Aureliusza. T. V, str. 54, przyp.
Brenta i jéj brzegi. T. II, str. 228.
Breve Papiezkie i Michał-Anioł Buonarotti. T. VI, str. 17.
Bruk ulic i chodników w Pompei. T. IV, str. 265.
Brutus, Michała-Anioła we Florencyi. T. III, str. 190.
Bryseida, obraz starożytny w Neapolu. T. IV, str. 304, fig. 103.
Buffa czyli burleska i jéj znaczenie. T. IV, str. 193.
Bulgari cicerone weneckie. T. I, str. 143.
Burza morska Giorgionego w Wenecyi (wedle legendy). T. II, str. 69.
Burza złowroga a światełka ratowne na masztach. T. VI, str. 170.
Butność artysty. T. III, str. 238.
Byron (Lord) w Wenecyi, charakterystyka jego. T. I, str. 226, i nast.

Cadenabbia nad jeziorem Como. T. III, str. 71.
Cafarella, dolina pod Rzymem. T. V, str. 246.
Caldarium w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 246, 248.
Calesso neapolitański. T. IV, str. 107.
Campagna Rzymska. T. V, str. 24 i nast.
Campo Santo Nuovo w Neapolu. T. IV, str. 202.
— — w Pizie. T. III, str. 320.
— *Vaccino* w Rzymie, zob. Forum Romanum.
Campus Martius w Rzymie. T. V, str. 44.
Campus Vaticanus w Rzymie. T. V, str. 44, bliższe wspomnienie, T. VI, str. 9 i nast., już w starożytności znany z niezdrowego powietrza, str. 10.
Canal Grande w Wenecyi, T. I, str. 178; wstęp do niego, str. 193, widoki z Gondoly, str. 198, 264.
Cantharus w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 13.
Castello S. Angelo, zob. Grobowiec Hadryana.

Cathedra w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 54.
Catilina i towarzysze jego. T. V, str. 123.
Cato a panie rzymskie. T. V, str. 105 przyp.
Cavea trojaka w starorzymskich amfiteatrach i teatrach. T. IV, str. 252, 254.
Cel niniejszéj książki. T. I, str. 21.
Cella (Naos) w świątyni starożytnéj. T. VI, str. 177; porówn. T. IV, str. 227 fig. 85 i 86, str. 229.
Centralne budowanie w czasach chrześcijańskich. T. VI, str. 55, 58, przyp. porówn. T. III, str. 315 przyp.
Chalcidicum w Pompei. T. IV, str. 235.
Charakter archaistyczny Egineckich rzeźb. T. VI. str. 139 i nast.
Chór (chorus) w starochrześcijańskich bazylikach. T. II, str. 14, przyp. T. VI, str. 52.
Choroba morska. T. III, str. 141 i nast.
— robienia wierszy. T. III, str. 8.
Chłopczyna i *delfin* — gruppa w Neapolu. T. IV, str. 139 i nast.
— *z gęsią* — gruppa starożytna w Neapolu. T. IV, str. 150.
Chłopicki generał i Napoleon I. T. III, str. 45.
Chłopiec wydobywający sobie cierń z nogi — w Rzymie. T. VI, str. 139.
Chrystus Pan i czteréj Ewangeliści przez Fra Bartolomeo we Florencyi. T. III, str. 271.
Chrystus Pan i czteréj mężowie święci — obraz Michała Giambono w Wenecyi. T. I, str. 280.
Chrystus Pan z uczniami — Jana Belliniego w Wenecyi. T. II, str. 215.
Chrystus Pan wśród doktorów a współczesny Rzym. T. IV, str. 123.
Chrześcijanie za Nerona — słowa o nich Tacyta. T. VI, str. 12.
Chwile pamiętne i świąteczne w życiu. T. II, str. 75.
— pierwsze w Rzymie. T. V, str. 7.
Ciałochwalstwo góruje gdy duch upada. T. V, str. 223.
Ciborium w starochrześcijańskich bazylikach, T. VI, str. 54 porówn. T. IV, str. 240.
Cicero popiersie, i inne rzeźby w Neapolu. T. IV, str. 149.
Cincinatus. T. VI, str. 9 i nast.
Circus (rzymski w ogólności), urządzenie jego. T. V, str. 178.
— Caliguli i Nerona. T. VI, str. 11.
— Flaminiusza. T. V, str. 38, 198.
— Maxentiusza. T. V, str. 178, 247*.
— Maximus. T. V, str. 52, 176, 177* i nast.
Cita Leonina Rzymska. T. VI, str. 8 przyp.
Civita-Vecchia. T. IV, str. 85.
Clivus Capitolinus w Rzymie, T. V, str. 89 przyp.; opis jego kierunku, str. 86.

Cloaca Maxima w Rzymie. T. V, str. 52. T. VI. str. 190.
Coenaculum w starorzymskim domu. T. IV, str. 278.
Colonnacce w Rzymie. T. V, str. 161.
Colosseum w Rzymie. T. V, str. 41 przyp. 55, przyp. 141, dokładniejsze jego opisanie od str. 145 do 156, fig. 115.
Colselata. T. III, str. 119.
Columbaria. T. V, str. 241.
Comitium różni się od Forum wziętego w ścisłém znaczeniu, T. V, str. 99, dokładniejsze opisanie obacz Forum Romanum.
Campagna della morte. T. IV, str. 340.
Concordia, kawiarnia w Genui. T. III, str. 118.
Confessio (crypta, testimonium) w kościołach chrześcijańskich, T. II, str. 14 przyp. T. VI, str. 14.
Corso w Neapolu. T. IV, str. 101.
— Rzymski T. V, str. 31.
Cristo della moneta Tycyana, w Dreznie. T. II, str. 82 przyp.
Cubicula (komnaty) *diurna* i nocturna starorzymskiego domu. T. IV, str. 276, 282, 283, fig. 98.
Cunei w amfiteatrach i teatrach starorzymskich. T. IV, str. 253, 258.
Curia Hostilia. T. V, str. 50, 57, oznaczenie jéj na planie str. 91, przyp. 100; spalenie jéj za czasów Cycerona, str. 106, 118; błędne jéj umieszczenie, str. 229.
Curia Isiaca w Pompei. T. IV, str. 262.
— *Julia*. T. V, str. 108, 110.
Curiae w Pompei. T. IV, str. 239.
— starorzymskie w ogólności. T. VI, str. 205.
Custode w katakombach Neapolu komedyantem. T. IV, str. 130.
Cyklopejskie mury. T. VI, str. 183.
Czarodziejstwo linii i świateł w dziele architektoniczném. T. II, str. 205.
Czarownica Circe a rycerze Odysseusza. T. IV, str. 90.
Czasy upadającéj Grecyi są epoką rozkwitu jéj malarstwa. T. IV, str. 297.
Czasy upadku są potęgą negacyjną. T. V, str. 126.
Cześć ludu florenckiego dla artysty. T. III, str. 249.
Człowiek wśród Natury. T. III, str. 24.
Czytelnik a Autor i wzajemne ich spoufalenie ze sobą. T. VI, str. 167.

Damy rzymskie. T. VI, str. 47, 48 przyp.
Dandolo, doża wenecki. T. II, str. 116.
Dante wygnańcem w Weronie. T. II, 251.
Dawid, posąg przez Michała Anioła we Florencyi, T. III, str. 160, 291; tenże posąg w nocy, str. 314.

Demokracya starożytna a indywidualizm nowoczesnego świata. T. IV, str. 148.
Diadumenos, posąg w Rzymie. T. VI, str. 157 fig. 147.
Dioskury bliźnięta, żyją w piersiach każdego człowieka. T. VI, str. 170.
Dipteros. T. VI, str. 177, fig. 155.
Diskobol wedle Myrona w Watykanie. T. VI, str. 117, fig. 135.
— Naukydesa w Watykanie. T. VI, str. 117.
Disputa Rafaela w Rzymie. T. VI, str. 86.
Dogana di Mare, w Wenecyi, dzieło Józefa Bennoniego. T. I, str. 181.
Dom Cappullettich w Weronie, dziś gospoda furmanów. T. II, str. 252.
Dom Lucretiusa w Pompei. T. IV, str. 283, fig. 98 i 99.
— Machiavellego we Florencyi. T. III, str. 305.
— Michała Anioła we Florencyi. T. III, str. 305.
— Piłata, raczéj Mikołaja Rienzi (w Rzymie). T. V, str. 182.
— Romulusa w starym Rzymie. T. V, str. 171 przyp.
— Sallustiusa w Pompei. T. IV, str. 280 fig. 96.
— tragicznego poety w Pompei. T. IV, str. 279 fig. 95.
— „Tymczasowy“ (Domus Transitoria) Nerona. T. V, str. 172.
— *Złoty* Nerona. T. V, str. 172.
Domy Pompejańskie zewnątrz widziane — ich wnętrze, T. IV, str. 265 — ich charakterystyka, str. 267 — plan prawidłowego domu Pompejańskiego, str. 270 i nast. str. fig. 93.
Domy rzymskie nad brzegami Tybru są bezświadomą fantazyą ludową. T. V, str. 184 i nast.
Domy sławnych starożytnych ludzi na Palatynie. T. V, str. 171 i nast.
Dominichino i wrogi jego. T. IV, str. 331.
Don Juan i Marya Róża, córka malarza. T. IV, str. 333.
Doryphoros, posąg Polykleta jako prawidło (kanon) proporcyi ludzkich. T. VI, str. 128.
Dottissimo Professore Tito Livio. T. II, str. 241.
Dowcip złośliwy o Rzymie. T. V, str. 251.
— znaczenie jego. T. IV, str 188 przyp.
Droga z Medyolanu do Pawii. T. III, str. 85.
— z Neapolu do Rzymu. T. V, str. 10 do 28.
— *Święta* w starożytnym Rzymie, zob. Via Sacra.
— z Wiednia do Tryestu. T. I, str. 53 do 102.
Drzwi w oratorium Ś-go Jana Ewangelisty w Rzymie. T. VI, str. 46 fig. 127.
Drzwi śpiżowe Ghibertego w baptysteryum Ś-go Jana we Florencyi, T. III, str. 212, ich bliższe opisanie, str. 332 fig. 64.
Drzwi śpiżowe Sansowina w Wenecyi. T. II, str. 145.
— starożytne w Pompei. T. IV, str. 236.

Duch olbrzymi pierwotnych Rzymian. T. V, str. 51.
— starożytnego ludu wcielony w nowoczesnego człowieka. T. I, str. 107 i nast.
Duma zacna dawnéj Florencyi. T. III, str. 204.
Dusza a ciało jéj; naród a kraj jego ojczysty. T. I, str. 151.
— żołnierza przeniesiona w świat zagrobowy. T. V, str. 128.
Dwie ostateczności a artystyczna fantazya. T. II, str. 279.
Dwoisty żywot weneckiego ludu. T. I, str. 158.
Dworzec kolei żelaznéj w Neapolu. T. IV, str. 220.
Dyana Pompejańska w Neapolu, i inne jeszcze rzeźby archaistyczne w Neapolu. T. IV, str. 112 i nast. fig. 74.
Dzicz żołnierska Karola Bourbona w Rzymie. T. V, str. 133.
Dziedziniec klasztoru Ś-go Pawła w Rzymie. T. VI, str. 41 i nast. fig. 126.
Dziedziniec w pałacu Brera w Medyolanie. T. III, str. 26.
Dzieje Amorà i Psychy przez Rafaela. T. VI, str. 90.
— królów Rzymskich, pierwotnie epopeją, późniéj dramatem. T. V, str. 56.
Dzieje pierwotne ludzkiego rodu Michała Anioła w kaplicy Syxtyńskiéj. T. VI, str. 96.
Dzieje pustoszenia zabytków Rzymu. T. V, str. 126 do 134.
— sztuki starożytnéj. T. VI, str. 175 i nast.
Dzieło sztuki i zadanie jego. T. II, str. 268.
Dziewczynka z gołąbkiem w kapitolińskiém muzeum. T. VI, str. 131.
Dzikość barbarzyńska ludzi. T. VI, str. 89.
Dzwonnica katedry florenckiéj. T. III, str. 226.

Egeria Nimfa. T. V, str. 50; jéj grota, str. 244.
Egineckie rzeźby (w odlewach) Rzym. T. VI, str. 139 i nast. fig. 142 i 143.
Eklektycy, szkoła malarska. T. VI, str. 247.
Ergastula, w starorzymskim domu. T. IV, str. 278.
Etruskowie i ich artyzm w ogólności. T. VI, str. 199 przyp.
— ich dzieła we Florencyi. T. III, str. 191.
ŚŚ. Ewangeliści Fra Bartolomea we Florencyi. T. III. str. 271.
Exedra w starorzymskim domu. T. IV, str. 277, porówn. str. 246.
Ezop, popiersie we willi Albani, w Rzymie. T. VI, str. 155 i nast.

Fabbriche Vecchie i Nuove w Wenecyi. T. I, str. 238.
Fachini w Neapolu. T. IV, str. 198.
Fantastyczność północy pod niebem południowém. T. IV, str. 206.
Fantazya twórcza i jéj zadanie, T. II, str. 267 i jéj natchnienie, str. 272.
Farnesina (willa) w Rzymie. T. VI, str. 90.

Fauces, starorzymskiego domu, T. IV, str. 276, 277, 283, fig. 95, 96, 98.
Faun i *Bachus*, gruppa starożytna w Neapolu. T. IV, str. 117.
— florencki. T. III, str. 180.
— kapitoliński. T. VI, str. 131.
— pijany, posąg śpiżowy w Neapolu. T. IV, str. 171.
— tańcujący, posążek śpiżowy w Neapolu. T. IV, str. 170, 275, fig. 94 *d*.
Fauny i ich natura. T. III, str. 180. T. IV, str. 170.
Ficus Ruminalis (drzewo święte figowe) i wilczyca mamcząca bliźnięta. T. V, str. 49, 101, 171.
Fieschi i spisek jego w Genui. T. III, str. 103.
Flora farnezyjska, posąg w Neapolu. T. IV, str. 144.
Florencya i wycieczka do Sieny. T. III, od str. 136 do 314.
Fondaco de' Tedeschi w Wenecyi. T. I, str. 237.
— dei Turchi w Wenecyi. T. I, str. 265.
Fontana (Domenico) stawia obelisk Ś-go Piotra. T. VI, str. 20.
Fontanny, zob. Wodotryski.
Fornix Fabianus przy Forum R. V, str. 90, przyp. 106.
Fora (rzymskie, w ogólności). T. VI, str. 204.
— *Cesarskie* w Rzymie; bliższe ich opisanie. T. V, str. 157 do 162.
Forum Boarium w Rzymie. T. V, str. 185 przyp.
— Olitorium w Rzymie. T. V, str. 191.
— Pompejańskie. T. IV od str. 223 do 242 fig. 84.
— *Romanum*. Szczegółowe opisanie T. V, str. 86, plan Forum str. 87; fig. 100, zob. przyp. 86; ogólny jego widok str. 39; jego początek str. 48; Forum w ścisłém znaczeniu różni się od Comitium str. 90, 91, przyp. Jego dzieje w trzech wielkich epokach rzymskiéj Historyi str. 100; jego losy w średnich wiekach, str. 98.
Förster. T. IV, str. 361.
Foscari, doża Wenecki, dzieje losów jego tragicznych. T. I, str. 217.
Franciszek Carrara, tyran Padwy. T. II, str. 61.
— I, król francuzki w niewoli i Bourbon connetable Francyi. T. III, str. 96.
Freski Dominika Ghirlandajo w S. Maria Novella; Florencya. T. III, str. 250.
Freski Masaccia w kościele Karmelitów we Florencyi. T. III, str. 284.
Frigidarium, w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 248.
Fugger, kupiec Augsburski a Karol V. T. III, str. 105.

Galerya Brera w Medyolanie i opis jéj dzieł najważniejszych. T. III, str. 26.

Galerya Manfrini w Wenecyi. T. II, str. 215 (*).
Gallów dwoje, gruppa w Rzymie. T. VI, str. 159 fig. 149, porówn. 135, 137.
Gallowie idą! T. V, str. 77.
Ganimed i *orzeł* w Neapolu. T. IV, str. 117.
— unoszony przez orła, gruppa Leocharesa w Rzymie. T. VI, str. 115.
Geniusz gwałcący samowolnie formy piękności. T. IV, str. 60.
Geniusze w artyzmie a geniusze w innych dzielnicach. T. II, str. 64.
Geniusze a ludzie powszedni. T. III, str. 29.
— wrzekome. T. I, str. 79.
Geniuszki Łukasza della Robbia we Florencyi. T. III, str. 294.
Genua. T. III, od str. 101 do 136.
— a sztuki piękne. T. III, str. 116.
Ghetto, dzielnica żydowska w Rzymie. T. V, str. 200.
Gladiator śmiertelnie ranny w Neapolu. T. IV, str. 119.
Gladiator umierający (raczéj Gall) — posąg w Rzymie. T. VI, str. 135, fig. 141. porów. str. 160.
Głowa Chrystusa Pana, Karton Leonarda w Medyolanie. T. III, str. 30.
Głowica (kapitel) Rzymski (kompozyt) i pierwsze jéj zjawienie. T. V, str. 143 fig. 113.
Głowice, kapitele bizantyńskiego stylu. T. II, str. 147 fig. 21, 22, 22 i 24.
Głowice i *stopy* kolum romańskiego stylu. T. II, str. 250, fig. 39 i 40.
Gniazdka amorków na drzewie w Rzymie. T. VI, str. 116.
Gnopholium Pompejanum — kwiatek rosnący na popiołach Pompei. T. IV, str. 291.
Godzina południowa we Włoszech, obrazek z Pawii. T. III, str. 83 i nast.
Göthe o Paladiusza. T. I, str. 274.
Gondoliery i *Gondoły* w Wenecyi. T. I, str. 177, 181, 198.
Gonitwy wozowe w Rzymie i w Konstantynopolu. T. V, str. 179.
Gotowalnia damska starożytna w Neapolu. T. IV, str. 184, fig. 82.
Gotycki styl, zob. Sztuka Gotycka.
Gotycyzm a poczucie italskie. T. II, str. 162.
— a rzeźba grecka. T. IV, str. 143.
Gracye w zakrystyi w Sienie. T. III, str. 310.

(*) Co do innych a najważniejszych galeryj obrazów, zob. *Akademia* we Florencyi, w Wenecyi i w Rzymie, oraz pałac *Uffizi* i *Pitti* we Florencyi, i *Muzeum* czyli Studii w Neapolu.

Graecostasis pierwotnego Rzymu. T. V, str. 101 — za cesarzów 90 przyp. i 110.
Grecya i *Rzym* i ich różne znaczenie w dziejach ludzkich. T. V, str. 64.
Grób Rafaela znaleziony w Panteonie w Rzymie. T. V, str. 214.
— Wirgiliusza w Neapolu. T. IV, str. 136.
Grobowa ulica w Pompei. T. IV, str. 286.
Grobowce Etrusków, i różne ich budowania tryby. T. V, str. 22.
— *Medyceuszów*, dzieło Michała Anioła we Florencyi. T. III, str. 256, fig. 66.
Grobowce i styl dla nich właściwy. T. IV, str. 204. T. V, str. 199.
Grobowiec Alfierego we Florencyi. T. III, str. 240.
— Augusta w Rzymie. T. V, str. 218.
— Caecili Metelli (Capo di Bove) w Rzymie. T. V, str. 248.
— (piramida) Cajusa Cestiusa w Rzymie. T. V, str. 250.
— Dantego we Florencyi. T. III, str. 239.
— Eurysacesa piekarza w Rzymie. T. V, str. 236.
— Galileusza we Florencyi. T. III, str. 240.
— Gonsalva z XIII w. w Rzymie. T. VI, str. 50, fig. 128.
— Hadryana (Castello S. Angelo) w Rzymie. T. V, str. 220.
— Horacyuszów i Kuryacyuszów pod Rzymem T. V, str. 20, fig. 107.
Grobowiec Jana Pesaro w Wenecyi. T. II, str. 164.
— Krystyny przez Kanowę w Wiedniu. T. I, str. 41.
— Machiavellego we Florencyi. T. III, str. 240.
— Michała Anioła we Florencyi. T. III, str. 240.
— — Skotnickiego we Florencyi i w Krakowie. T. III, str. 241.
Grobowiec Porsenny, fantastycznych form i rozmiarów. T. V, str. 22 przyp.
Grobowiec Publiciusa Bibulusa w Rzymie i ważne jego znaczenie. T. V, str. 125.
Grobowiec Romulusa. T. V, str. 49.
— Tycyana w Wenecyi. T. II, str. 166.
— Zofii hr. Zamojskiéj we Florencyi jest wyrazem chrześcijańskiéj piękności. T. III, str. 242.
Grobowy napis niedorzeczny. T. V, str. 199.
Groby w katakombach Ś-go Kaliksta pod Rzymem. T. VI, str. 68 i nast. 72.
Groby Scypionów w Rzymie. T. V, str. 240.
— starożytne a chrześcijańskie cmentarze. T. IV, str. 287.
— i sztuka piękna. T. III, str. 327.
— zbiorowe, zob. Columbaria.
Groteski, ich znaczenie a różnica od Arabesków. T. V, str. 231.
Gwiazdka Pelegrina zgasła na Niebie. T. II, str. 51.

Hadryan cesarz i Antinous. T. VI, str. 134.
Hałaśny Neapol, po raz pierwszy widziany. T. IV, str. 95.
Helena Lukrecya Cornaro Biskopia, dziwo niewieście. T. II, str. 238.
Heliogabal, szaleństwo i śmierć jego. T, V, str. 183.
Henryk Walezyusz uszedłszy z Polski przyjmowany świetnie w Wenecyi, T. I, str. 225, zasiadł w Wenecyi pod obrazem sądu ostatecznego. T. II, str. 123.
Henryk Wrocławski, ciepłowy Piast Szląski. T. I, str. 33.
Herkulanum inaczéj pogrzebane pod powierzchnią ziemi jak Pompeja. T. IV, str. 218.
Herkules Farnezyjski w Neapolu. T. IV, str. 161, fig. 78.
Herkules i *Kakus* przez Baccio Bandinelli we Florencyi. T. III, str. 160, 291, fig. 70.
Hermafrodyt we Florencyi. T. III, str. 186.
Hieronim Ś-ty Vasarego we Florencyi. T. III, str. 270.
Historya jednostkowego człowieka a dzieje świata. T. II, str. 40.
Homer, popiersie w Neapolu. T. IV, str. 149.
Hotel Dyomeda garkuchnią neapolitańską. T. IV, str. 222.
Humorystyka Historyi Powszechnéj. T. V, str. 216.
Hypaithros. T. VI, str. 176.

Idea polityczna państwa jako pierwotna i najwyższa idea Rzymian. T. V, str. 47.
Idea, różnica jéj od myśli i od pojęcia. T. II, str. 274 przyp.
— w związku z rzeczywistością. T. III, str. 10.
Idealny świat a biedki drobne życia powszedniego. T. IV, str. 219.
Imiona polskie w uniwersytecie Padewskim. T. II, str. 239.
Imperatorowie Rzymscy w następstwie chronologicznem i dzieła architektury przez każdego z nich wykonane. T. V, str. 60.
Impluvium starorzymskiego domu. T. IV, str. 273, 279, fig. 95, 96.
Improwizator w Wenecyi. T. II, str. 223.
In Antis (Templum). T. VI, str. 177, fig. 150 i 157.
Indywidualizm w architekturze Gotyckiéj. T. IV, str. 17 przyp.
Indywidualność jednostkowa w stosunku do idei ogólnéj. T. II, str. 258 i nast.
Indywidualność potężna i jéj właściwość. T. II, str. 283.
Islandya i *Neapol*. T. IV, str. 231 przyp.

Jajo Kolumba. T. III, str. 215.
Jan Św. posąg przez Benedetto da Majano we Florencyi. T. III, str. 294.
Jan Św. na puszczy, Rafaela — we Florencyi. T. III, str. 181.
— — — — Tycyana — w Wenecyi. T. II, str. 83.
Janus Quadrifrons w Rzymie. T. V, str. 185, opis w przyp.
Jaskółki i dzieła piękności pod strzechą domową. T. III, str. 314.
Jaskrawe barwy i jaskrawe dźwięki. T. IV, str. 134.

Jednostka zaślubiona wielkiéj idei, nie ginie. T. VI, str. 169.
Jezioro Comejskie. T. III, str. 62.
Jezuici jako budownicy. T. VI, str. 63.
Język rzymski i jego znaczenie w dziejach. T. V, str. 65.
Jowisz, kolosalna głowa we Florencyi. T. III, str. 170.
Jowisz z Otricoli w Rzymie. T. VI, str. 110, fig. 133.
Jowisz Verospi w Rzymie. T. VI, str. 110, fig. 134.
Judyta, Christof. Allorego we Florencyi. T. III, str. 269.
Jugurta w kaźni Mamertyńskiéj. T. V, str. 123.
Julia córka Augusta. T. V, str. 192 przyp.
Juliusz Cezar, popiersie kolosalne w Neapolu. T. IV, str. 123.
Juliusz II Wielki. Papież i wielcy mistrze. T. VI, str. 61.
Juno we Florencyi. T. III, str. 189.
Juno Ludovisi, popiersie według Polykleta w Rzymie. T. VI, str. 158, fig. 148.

Kagańce (lamy) w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 247.
Kaligula, posąg w Neapolu. T. IV, str. 122.
Kandelabry i kratery starożytne. T. IV, str. 182, fig. 80 i 81.
Kant i jego Homo Numenon i Phaenomenon. T. II, str. 153 i nast.
— a muzyka w gospodzie rzemieślników. T. IV, str. 219.
Kapitel (głowica) koryncki. T. VI, str. 183, fig. 162.
Kapitolium i jego miejscowość w ogólności oznaczona. T. V, str. 37 przyp.
Kaplica Baroncelli z obrazami Giotta. T. III, str. 242.
— Brancacci i malowania Masaccia we Florencyi. T. III, str. 284.
— (większa) Medyceuszów we Florencyi. T. III, str. 261.
— Sykstyńska w Watykanie. T. VI, str. 96.
Kaplice w katakombach rzymskich. T. VI, str. 70 i 72.
Karakalla, popiersie w Neapolu. T. IV, str. 121.
Karol V, w Genui. T. III, str. 105.
Karol X, i jego rodzina (w 1830). T. I, str. 257.
Karol W., dwukrotna bytność w Rzymie. T. VI, str. 14.
Karyatyda w Watykanie. T. VI, str. 127.
Katakomby w Neapolu. T. IV, str. 130.
— Rzymskie. T. VI, str. 66 do 77.
— zawiązkiem i kolebką sztuki chrześcijańskiéj. T. VI, str. 71, 74 i nast. — pierwotny charakter téj sztuki, str. 74.
Katechumeny i miejsce ich w starochrześcijańskich bazylikach. T. II, str. 13 przyp. T. VI, str. 55.
Kiliński Jan i braciszek Siekierka. T. I, str. 129.
Klassycyzm i romantyka. T. IV, str. 141.
Klassyczność Rzymska różna od Greckiéj, a tém więcéj od romantycznych wieków. T. V, str. 79.
Kochanowski Jan i celniki neapolitańskie. T. IV, str. 97.
— — o śmiechu. T. IV, str. 186.

Kock, T. I, str. 44.
Koloryt szkoły weneckiéj. T. I, str. 297.
Kolos Nerona w dawnym Rzymie. T. V, str. 148.
Kolosseum, ob. Colosseum.
Kolumna dorycka, ob. Styl dorycki.
— *grecka* i jéj właściwości ogólne. T. VI, str. 178.
— *jońska*, ob. Styl joński. T. VI, str. 178.
— *koryncka*, ob. Styl koryncki.
— Marka Aureliusza w Rzymie. T. V, str. 252.
— Phokasa na Forum Rzymskiém. T. V, str. 41* tamże w przyp. str. 91, przyp. str. 112, opis, str. 118*.
— Trajana. T. V, str. 162, 163*.
Kolumny (dwie) na Piazzeta w Wenecyi. T. I, str. 139, 175.
Komedya ludowa a Tragedya. T. IV, str. 192.
— w S. Carlino w Neapolu. T. IV, str. 192.
Komedyantami Natury zwierzęta. T. IV, str. 186.
Komedye improwizowane. T. IV, str. 195.
Komika i jéj stadya. T. IV. str. 187.
Kompozycya malarska. T. III, str. 15.
— starożytnego obrazu bitwy Aleksandra porównana z kompozycyą bitwy Konstantyna W. przez Rafaela i z kompozycyą zwykłą nowoczesnych obrazów bitew. T. IV, str, 315.
Komunia Ś-go Hieronima przez Domenichina w Rzymie. T. VI, str. 106.
Konfesyonały w kościele Św. Piotra w Rzymie. T. VI, str. 34.
Konie śpiżowe z dawnego Koryntu w Wenecyi. T. II, str. 143 i 144.
Königsmark, brandeburski hrabia, wysadził bombą Parthenon. T. VI, str. 144.
Konstanty W. buduje bazylikę Św. Piotra. T. VI, str. 13.
Kopułki w loggiach watykańskich. T. VI, str. 89.
Korce starożytne w Pompei. T. IV, str. 243.
Korsyka i *Elba*. T. IV, str. 84.
Korsyka i *wyspa Św. Heleny*. T. III, str. 114.
Kościół S. Agnese (Bazylika) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp. (*).
— Ś. Ambrożego w Medyolanie. T. III, str. 50.
— Ś. Annunziata we Florencyi. T. III, str. 283.
— Ś. Antoniego w Padwie. T. II, str. 232 i nast.
— Ara Celi (Bazylika) w Rzymie. T. V, str. 37, 38 przyp. str. 67, 88 przyp. T. VI, str. 58 przyp.
— (Madonna) dell' Arena z obrazami Giotta w Padwie. T. II, str. 234.
— S. Bartolomeo (Bazylika) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.

(*) W tym spisie kościołów wskazaliśmy w nawiasie te, które z budowy swojéj a rozkładu, to jest ze względu na architekturę, są bazylikami.

Kościół del Carmine we Florencyi. T. III, str. 284.
— S. Clemente w Rzymie (Bazylika) w nim najszczęśliwiéj zachowane szczegóły starorzymskiéj bazyliki. T. VI, str. 52, fig. 129 i 130.
— S. Constanza w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
— ŚŚ. Cosmy i Damiana, ob. świątynia Romulusa.
— S. Croce we Florencyi Panteonem wielkich ludzi. T. III, str. 238.
— S. Donato na Murano pod Wenecyą. T. II, str. 30, 37, fig. 18.
— S. Eustorgio w Medyolanie. T. III, str. 48.
— S. Fosca na Torcello pod Wenecyą. T. II, str. 19, 22, fig. 15, 16 i 17.
— S. Francesca Romana w Rzymie. T. V, str. 139.
— Ś. Franciszka w Assisi. T. VI, str. 60.
— OO. Franciszkanów w Krakowie. T. II, str. 46 przyp.
— Il Gesu w Rzymie. T. VI, str. 63.
— S. Giorgio de Greci w Wenecyi. T. II, str. 188, fig. 29.
— S. Giorgio Maggiore w Wenecyi. T. II, str. 198, fig. 30.
— S. Giorgio in Velabro (Bazyl.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
— S. Ignazio w Rzymie. T. VI, str. 64.
— Ś. Jana Laterańskiego w Rzymie. T. V, str. 27.
— ŚŚ. Jana i Pawła we Wenecyi. T. II, str. 166, fig. 25.
— OO. Jezuitów w Wenecyi. T. II, str. 207.
— Ś. Justyny w Padwie. T. II, str. 241.
— Kartuzów (Certosa) pod Pawią. T. III, str. 88 i nast. fig. 46, 47 i 48.
— Katedralny w Como. T. III, str. 63.
— Katedralny we Florencyi — pierwszy jego widok, T. III, str. 160, bliższe jego opisanie i dzieje jego budowy, str. 204 i nast. fig. 60, 61, 62 i 63.
— Katedralny w Medyolanie, pierwszy widok, T. III, str. 9; wnętrze jego, str. 23, fig. 42, str. 77*.
— Katedralny w Pizie. T. III, str. 317, fig. 72 i 73
— Katedralny w Sienie. T. III, str. 307.
— Katedralny (Baz.) na Torcello pod Wenecyą. T. II, str. 11 i nast. fig. 13 i 14.
— S. Lorenzo we Florencyi. T. III, str. 254, fig. 65.
— S. Lorenzo fuori le mura (Baz.) w Rzymie. T. VI str. 58 przyp.
— S. Lorenzo w Genui. T. III, str. 120.
— S. Lorenzo w Medyolanie. T. III, str. 53, fig. 44.
— S. Lorenzo in Mirando w Rzymie, ob. świątynia Antonina.
— S. Maria degli Angeli w Rzymie. T. V, str. 225.
— S. Maria in Campitelli w Rzymie. T. V, str. 199.
— S. Maria di Carignano w Genui. T. III, str. 109, fig. 49 i 50.
— S. Maria in Cosmedin (Baz.) w Rzymie. T. V, str. 180.
— S. Maria Gloriosa ai Frari w Wenecyi. T. II, str. 159.

Kościół S. Maria delle Grazie w Medyolanie. T. III, str. 19, fig. 41.
— S. Maria Incoronata w Neapolu. T. IV, str. 318.
— S. Maria Liberatrice przy dawném Forum R. T. V, str. 90 przyp.
— S. Maria Maggiore w Rzymie. T. VI, str. 48.
— S. Maria sopra Minerva w Rzymie. T. VI, str. 60.
— S. Maria Novella we Florencyi. T. III, str 246.
— S. Maria della Rotonda, albo N. P. ad Martyres, ob. Panteon.
— S. Maria della Salute w Wenecyi. T. I, str. 183, 192, fig. 6 i 7.
— (i klasztor) Ś-go Marka we Florencyi. T. III, str. 278.
— Ś. Marka w Wenecyi. T. I, str. 160*, fig. 4; jego wnętrze T. II, str. 131*, fig. 19 i 20; posadzka, str. 142.
— S. Martino ai Monti (Baz.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
— S. Michele w Pawii. T. III, str. 98.
— S. Miniato al Monte pod Florencyą. T. III, str. 192, fig. 58 i 59.
— S. Nicola in Carcere (Baz.) w Rzymie. T. V, str. 192 przyp.
— Ś. Pawła w Rzymie (Bazyl.). T. VI, str. 37 do 43, fig. 123, 124, i 126.
— S. Pietro in Carcere w Rzymie. T. V, str. 122.
— S. Pietro in Vincoli (Baz.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
— Ś. Piotra w Krakowie. T. VI, str. 23.
— Ś. Piotra w Watykanie ujrzany z dalekiéj Kampanii rzymskiéj. T. V, str. 24, widziany po raz pierwszy z blizka str. 9; oznaczenie jego na mapie, str. 55 przyp.; ważność téj świątyni. T. VI, str. 8. Dzisiejszy kościół Ś-go Piotra pierwotna bazylika zbudowana na fundamentach cyrku Nerona, str. 13 przyp. Opisanie dawnéj bazyliki — Karol W. w Bazylice, str. 14 — Karol W. w r. 800 koronowany Cesarzem Rzymskim, str. 14. — Dzieje budowy nowego kościoła, str. 16. — Dokładniejsze opisanie jego od str. 18 do 37, fig. 118, 119 i 120.
— S. Prassede (Baz.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
— S. Prisca (Baz,) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
— S. Redentore w Wenecyi. T. II, str. 200 i nast., fig. 31, 32, 33 i 34.
— S. Sabina (Baz.) w Rzymie. T. VI, str. 58 przyp.
— S. Salvatore w Wenecyi. T. II, str. 190.
— degli Scalzi w Wenecyi. T. I, str. 266.
— S. Spirito we Florencyi. T. III, str. 267.
— S. Stefano Rotondo w Rzymie. T. V, str. 229. T. VI, str. 55*.
— S. Zaccaria w Wenecyi. T. II, str. 185, fig. 28.
— S. Zenona w Weronie, jako przykład romańskiego stylu. T. II, str. 246, fig. 35, 36, 37, 38, 39 i 40.
— Ś. Zofii w Konstantynopolu jako modła kościołów bizantyńskich. T. II, str. 20 i nast.; bliższe jego opisanie, str. 135 i nast.

Kościołek Domino quo vadis pod Rzymem. T. V, str. 243.
— Ś. Urbana w Rzymie. T. 243.
Kościoły najznakomitsze Europy porównane co do wymiarów z kościołem Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 25 przyp.
Koszary gladiatorów w Pompei. T. IV, str. 261.
Kowalicki ks. o dyamencie królowéj Bony. T. III, str. 25, i o Polakach towarzyszących trzem królom z Medyolanu do Kolonii. T. III, str. 49.
Kozmus I, posąg konny przez Jana z Bononii we Florencyi. T. III, str. 160.
Kras i jałowizna jego natury. T. I, str. 96.
Krasicki o ogrodach. T. VI, str. 153.
Kraków palący się w r. 1850. T. I, str. 14.
— wyjazd z niego. T. I, str. 13.
Krakowska okolica dwojaka. T. I, str. 27.
Krakowskie dzwony, ich muzyka i mowa. T. I, str. 13.
Krypta, ob. Confessio.
Krzesło Attyli na Torcello. T. II, str. 25.
Krzyż drewniany w tryumfach. T. V, str. 150.
Kunegunda, legenda styryjska. T. I, str. 73.
Kuria, ob. Curia.

Labrum w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 248.
Lacus Curtius w Rzymie. T. V, str. 45*, 99, 111.
Lakiernik spanoszony dziełem wielkiego mistrza. T. III. str. 304.
Lampki starożytne, ob. Kagańce.
Lanzi, T. II, str. 84. T. III, str. 35, 41.
Laokoon, gruppa w Rzymie. T. VI, str. 120* do 124, fig. 137, porównaj str. 137, 160.
Lararium starorzymskiego domu. T. IV, str. 282, fig. 98.
Lasy dzisiejsze a dawne. T. I, str. 32.
Laur Petrarki u grobu Wirgiliusza z Neapolu. T. IV, str. 138.
Laura Petrarki i Lukrecya Borgia. T. III, str. 58.
Legenda o krzyżach. T. IV, str. 165.
— wenecka. T. II, str. 69.
Lenora Bürgera. T. I, str. 82.
Leukothea Willi Albani w Rzymie. T. VI, str. 154, fig. 146.
Lew kamienny jako pomnik zwycięztwa Milcyadesa w Wenecyi. T. II, str. 53.
Lipiński Karol skrzypek, T. I, str. 46.
List o śmierci Leonarda da Vinci. T. III, str. 33 przyp.
Listy pisywane do kraju do naszych są dla nas talizmanem. T. II, str. 25 i nast.
Loggia dei Banchi w Genui. T. III, str. 115.
— — *Lanzi* we Florencyi. T. III, str. 157, 287.
Loggie Rafaela w Watykanie. T. VI, str. 88.

Loggietta i wieża Ś-go Marka w Wenecyi. T. II, str. 151.
Lombardo (statek) i marynarze jego. T. IV, str. 87.
Loredano, panek wenecki i jego księga handlowa. T. I, str. 219, 224.
Lorenzo Medici na łożu śmierci i Savonarola. T. III, str. 280.
Łoże w starochrześcijańskich kościołach. T. II, str. 139. T. VI, str. 58 przyp.
Lucrecya i jéj śmierć jako charakterystyka ducha rzymskiego. T. V, str. 59.
Ś. Lucya w Neapolu. T. IV, str. 105*, 359.
Lucyfer i mistrz Spinello. T. III, str. 201.
Lud neapolitański. T. IV, str. 199.
— wenecki, jego dzieje i zasługi. T. I, str. 152.
Ludność i siła wojenna rzymska za czasów Tyberyusza. T. V. str. 60.
Lupercal w Rzymie. T. V, str. 171.

Łagodność ludu w Sienie. T. III, str. 307.
Łakocie dla romansistów teraźniejszych. T. III, str. 262 i nast.
Łamanie się Azyi z cywilizacyą Europy. T. IV, str. 311.
Łaźnie Cajusa i Lucyusza. T. V, str. 234.
— Caracalli (Thermae Antoninae). T. V, str. 226.
— Dyoklecyana. T. V, str. 223.
— Ś-téj Heleny. T. V, str. 238 przyp.
— i ich znaczenie w starożytności. T. IV, str. 244; za cesarzów rzymskich. T. V, str. 222.
— Liwii. T. V, str. 171.
— w Pompei i ich rozkład. T. IV, str. 244, fig. 84 i 88.
— Tytusa. T. V, str. 230.
Łukasz Ś-ty malujący wizerunek N. M. Panny. T. V, str. 121.

Machiavelli o spisku rodziny Pazzi. T. III, str. 223.
Madonny Rafaela z epoki jego florenckiéj. T. VI, str. 85 i przyp.
Majtek Bresca w szczęściu. T. VI, str. 20.
Malarstwo i historya jego w Rzymie. T. VI, str. 77 do 109.
— olejne i początki jego. T. I, str. 301.
— ścienne i technika dawnego ściennego malowania. T. IV, str. 299.
— *starochrześcijańskie*, ob. Sztuka starochrześcijańska.
— *staroweneckiéj szkoły*. T. I, str. 278.
— *starożytne* i jego cechy. T. IV, str. 292 i nast.
Malarze improwizujący. T. II, str. 100 i nast.
— i rozbójnicy. T. IV, str. 335.
— i sułtan. T. I, str. 308.
Malarz-zakonnik a radości doczesnego świata. T. IV, str. 41 przyp.
Malowane okropności, w obec estetyki. T. VI, str. 57.

Malowanie nabożeństwem u mistrza Jana Angelico da Fiesole. T. III, str. 278 i T. IV, str. 29.
Malowidła bizantyńskie w Wenecyi. T. I, str. 277.
— domów Pompejańskich. T. IV, str. 268.
— w katakombach rzymskich. T. VI, str. 71, 76.
— pompejańskie w ogólności i ich cechy. V. IV, str. 298; stan ich obecny, str. 299.
Malowidło z amfiteatru w Pompei. T. IV, str. 254, fig. 90.
Manin, ostatni z dożów weneckich. T. II, str. 117 i nast.
Marchese i rozbójnicy. T. V, str. 17.
Marco Polo. T. II, str. 27.
Marek Aureliusz, posąg konny w Rzymie. T. V, str. 37. T. VI, str. 130*.
Marino Falieri, doża wenecki i jego tragiczne losy. T. II, str. 114.
Murmur biały a śpiż jako wątek dla rzeźby. T. IV, str. 166.
Marya Kazimira królowa Polska w Wenecyi. T. I, str. 176.
arya Malczewskiego (Gertruda Komorowska). T. I, str. 87.
Maski gipsowe w starożytności. T. III, str. 188 przyp.
Maszty na placu Ś-go Marka w Wenecyi — trzony śpiżowe w których są osadzone. T. I, str. 167, fig. 5.
Materya runęła w obec krzyża. T. VI, str. 171.
Materyalizm w starożytności przepromieniony wdziękiem. T. VI, str. 131.
— zmysłowy wstrętną cechą szkoły neapolitańskiéj. T. IV, str. 325.
Matka i jéj stosunek do dzieci w trzech epokach życia. T. I, str. 51.
Matki i ich powołanie w narodzie. T. I, str. 51.
— w obec posągu Nioby. T. III, str. 170.
Matroneum w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 54. T. II, str. 14 przyp.
Medea, obraz starożytny przez Timomacha, w Neapolu. T. IV, str. 306, fig. 104.
Modyolan. T. III, str. od 7 do 83.
Mehemet-Ali i kościół Ś-go Pawła w Rzymie. T. VI, str. 37.
Menander poeta, posąg w Watykanie. T. VI, str. 115.
Menelaus i *Patroklus*, gruppa starożytna (okruchy) w Rzymie. T. VI, str. 114.
erk urius (Hermes) *Belwederu* w Rzymie. T. VI, str. 119, fig. 136.
— posąg śpiżowy w Neapolu. T. IV, str. 167.
ta sudans w Rzymie. T. V, str. 156.
Metopy. T. VI, str. 180, fig. 158.
Męczeństwo Ś-go Piotra (L. Giordano) w Wenecyi. T. I, str. 262.
Michał-Anioł ociemniały w obec Torsa Belwederskiego. T. VI, str. 118.
— — zazdrości sławy Rafaelowi. T. II, str. 71 i nast.
Mikołaj Ś-ty patron młodzieży—Andrzeja ze Salerno. T. IV, str. 322.
Miliarium Aureum. T. V, str. 88 i 89 przyp. 97*, 110.
Miłość groszka i wyczki. T. I, str. 28.

Miłość Islandczyka do ziemi rodzinnéj. T. IV, str. 231 przyp.
— przeistacza dwóch kowalów na wielkich artystów. T. IV, str. 320.
— a natchnienie mistrzów podobne do siebie. T. II, str. 290.
Miłość do natury ludów starożytnych a chrześcijańskich. T. IV, str. 307.
Miłość osnową niewyczerpaną dla sztuki i poezyi. T. II, str. 256. do 290, 281*.
Miłość, śmierć i noc podobne sobie. T. V, str. 154.
— u starożytnych a u nowoczesnych ludów. T. IV, str. 242.
— węzłem Europy z Ameryką — powieść z kolei żelaznéj. T. I, str. 55.
Minerva Medica w Rzymie. T. V, str. 234.
Mistrze Wenecyi z epoki najświetniejszéj. T. II, str. 64.
Mistrzowstwo architektury zewnętrznéj i wewnętrznéj kościoła Ś-go Jana w Lateranie. T. VI, str. 43.
Mit Wirgiliusza o Laokoonie i mit drugi prawdziwszy i moralniejszy. T. VI, str. 120.
Mocarze świata schlebiają wielkiemu malarzowi. T. II, str. 81.
Modlitwa mistrza. T. III, str. 290.
Mogiły nasze. T. III, str. 314.
Mojżesz, posąg Michała-Anioła w Rzymie. T. VI, str. 102, fig. 131.
Molo Neapolu. T. IV, str. 197.
Momus na jeziorze Como. T. III, str. 69.
Monte Cavallo w Rzymie. T. VI, str. 162 (porówn. pagór Quirinalis).
Monte Christo (wyspa). T. IV, str. 85.
Mora, gra ludowa we Włoszech. T. VI, str. 45.
Morderca A. del Castagno malarz. T. I, str. 302, obraz jego pędzla. T. IV, st. 44.
Morze między Genuą a Livorno. T. III, str. 139; między Livorno a Neapolem. T. IV, str. 83.
Most S. Angelo. T. V, str. 220.
— Carignano w Genui. T. III, str. 113.
— przez laguny weneckie. T. II, str. 225.
— Ponte Rotto w Rzymie. T. V, str. 183.
— Ponte Vecchio we Florencyi. T. III, str. 237.
— Rialto w Wenecyi. T. I, str. 235, 237.
— westchnień (il Ponte dei Sospiri) w Wenecyi — widok zewnętrzny, T. I, str. 140; jego wnętrze, T. II, str. 127.
Mosty starego Rzymu, ich wyliczenie. T. V, str. 54 przyp.
Motyw ten sam a różne wykonanie jego różnéj wartości artystycznéj. T. VI, str. 49.
Mównice w Rzymie starożytnym, ob. Rostra.
Mozaika z Casa del Fauno — starożytna ob. bitwa Aleksandra.
Mozaika: Posadzka niezamiecionéj sali jadalnéj,—Rzym. T. VI, str. 149.
— wieczerzy Pańskiéj Leonarda da Vinci w Wiedniu. T. I, str. 41.

Mozaika wizerunki gladiatorów w Rzymie. T. VI, str. 149.
Mozaiki bizantyńskiego stylu kościoła Ś-go Marka w Wenecyi, zewnątrz, T. I, str. 162, 163; wewnątrz str. 164. T. II, str. 141*; posadzka, T. I, str. 165. T. II, str. 142.
— Filipa Rusuti z r. 1300. T. VI, str. 50.
— w kościele Ś-go Jana w Lateranie. T. VI, str. 44.
— w kościele S-go Kozmy i Damiana w Rzymie T. V, str. 135.
— w kościele Ś-go Pawła w Rzymie. T. VI, str. 40.
Murano wyspa pod Wenecyą. T. II, str. 26.
Murarskie pomocniki stają się wielkiemi malarzami. T. IV, str. 324, 327.
Mury miejskie starego Rzymu. T. V, str. 53.
Mury watykańskie papieżów. T. VI, str. 15 przyp.
Muryca (rzeka) a malownicza jéj dolina — widoczek natury styryjskiéj. T. I, str. 62.
Muzeum w Neapolu (Studii niegdyś Museo Burbonico). T. IV, str. 110 i nast. 140 i nast. 166 i nast. 292 i nast.
Muzyka czynnikiem w wychowaniu młodzieży. T. I, str. 45 i nast.
— dawna i domowa. T. I str. 50.
— hulająca. T. I, str. 43.
Muzyka i modlitwa domowa. T. I, str. 52.
— nocna borów i skał tatrzańskich. T. III, str. 275 i nast.
Muzyka obca a swojska. T. I, str. 53.
Muzyka polska na morzu Śródziemném. T. IV, str. 92.
Muzyka, rzeźba, malarstwo i wzajemny ich stosunek. T. I, str. 47.
— spółczesna. T. I, str. 44.
— sztuką chrześcijańską. T. I, str. 47.
— sztuką ukochaną nowożytnych czasów. T. I, str. 46.
— i technika jéj. T. I, str. 46.
— załogi francuzkiéj w Rzymie. T. V, str. 253.
— załogi węgierskiéj w Wenecyi. T. I, str. 174.

Nabożeństwo malarza. T. VI, str. 82.
— nocne natury. T. III, str. 275.
Napoleon I, i drzewo laurowe. T. III, str. 76.
— i dzwony wieczorne. T. I, str. 13.
— w Medyolanie. T. I, str. 42,
— w obec Wieczerzy Pańskiéj w Medyolanie. T. III, str. 14.
— na wieży Ś-go Marka w Wenecyi. T. II, str. 220.
Narthex w bazylikach starochrześcijańskich. T. VI, str. 52. T. II, str. 13 przyp.
Następstwo stylów i epok kościołów weneckich. T. II, str. 159.
Natatorium w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 247.
Natura bezduchowa w szczeblowaniu ku coraz wyższym stopniom — a człowiek na stopniach duchowych. T. II, str. 286.
Natura a ideał piękności. T. II, str. 267.

Natura i sztuka jako dwa wzajemne czynniki artystycznego ogrodownictwa. T. VI, str. 152.
Naturaliści, szkoła malarska. T. VI, str. 247.
Nauka cywilizująca. T. I, str. 40.
Neapol wraz z Pompeją. T. IV, str. od 92 do 360.
Neapolitańska zatoka widziana ze statku. T. IV, str. 92 i nast.
Nereida we Florencyi. T. III, str. 171.
Nero i ostatnie jego chwile opowiedziane przez Svetoniusa. T. V, str. 173.
— pali Rzym. T. VI, str. 11.
— woźnicą w cyrku. T. VI, str. 11.
Niewdzięczność ucznia. T. II, str. 67 i nast.
Niewiasty w czasie upadku społeczności. T. IV, str. 124.
Niewolnik na rydwanie za tryumfatorem. T. V, str. 72 przyp.
Nil (kompozycya allegoryczna) w Watykanie. T. VI, str. 129.
Niobe i jéj dzieci we Florencyi — bliższe opisanie tego starogreckiego arcydzieła. T. III, str. 162, fig. 52 i 53. Mit tragiczny o Niobie. T. III, str. 162. Charakterystyka epoki, w któréj ta gruppa była wykonaną. T. III, str. 166. T. IV, str. 155. Ustawienie figur niegdyś do niéj należących. T. III, str. 167.
Nocna jazda z Neapolu do Rzymu. T. V, str. 17.
Numer 10 i sala jadalna w Locanda Grande w Tryeście. T. I, str. 106.
Nymphaeum. T. V, str. 244 przyp.

Obczyzna i widok z niéj na morze. T. I, str. 100,
Obelisk na placu Ś-go Piotra w Rzymie i jego dzieje. T. VI, str. 20.
Obiad w Molo di Gaeta. T. V, str. 16.
Obóz Pretoryanów (castra Praetoria). T. V, str. 226 przyp.
Obraz malowany a opis. T. I, str. 289.
Obrazek nocny z Colosseum. T. V, str. 154.
Obrazki weneckie z gondoły widziane. T. II, str. 179.
Obrazy na stosie ogniowym. T. III, str. 280.
Obszar starożytnego a nowoczesnego Rzymu. T. V, str. 54 przyp.
Obumarły świat na schyłach Wezuwiuszu. T. IV, str. 351.
Obwieszczenia straszliwe w Pompei. T. IV, str. 237.
Odkrycie rzeźb egineckich w r. 1811. T. VI, str. 139.
Oecus starorzymskiego domu. T. IV, str. 277, 283, fig. 98.
Ofiarowanie NS. Panny, Tycyana w Wenecyi. T. II, str. 78.
Ogórki malowane zabijają wielkiego artystę. T. V, str. 140.
Ogród (willi) Albani w Rzymie. T. VI, str. 150.
Ogród Boboli we Florencyi. T. III, str. 313.
— botaniczny w Padwie i palma. T. II, str. 241.
— (pałacu) Calergi w Wenecyi. T. I, str. 255.
— (willi) Ludovisi w Rzymie. T. VI, str. 150.
— i park willi Pallavicini pod Genuą. T. III, str. 132.
— Reale w Wenecyi. T. I, str. 178.

Ogród starożytny w domu Sallustiusa w Pompei. T. IV, str. 280, fig. 97.
— Villa Reale w Neapolu. T. IV, str. 100, 102.
Ogrodnictwo artystyczne i jego rodzaje. T. VI, str. 151.
Ogrody Agrippiny. T. VI, str. 11.
— farnezyjskie w Rzymie. T. V, str. 42.
— francuzkie (raczéj włoskie), a ogrody angielskie (raczéj chińskie). T. VI, str. 150.
Ogrody publiczne w Wenecyi. T. II, str. 61.
Oko morskie w Tatrach, w nocy. T. III, str. 275.
Okręt Bucentaur wenecki. T. II, str. 57.
— Hierona. T. II, str. 58.
— Ptolomeusza. T. II, str. 58.
— szatański. T. II, str. 70.
Okrucieństwo dawnych Rzymian. T. V, str. 72 przyp. 74.
— neapolitańskiego ludu. T. V, str. 14.
Ołtarz rzeźbiony z czasów Karolingów w Medyolanie. T. III, str. 51, fig. 43.
Opatrzne chwile w życiu ludzkiém. T. III, str. 30.
Opisthodom w świątyni starożytnéj. T. VI, str. 176.
Orchestra w teatrze rzymskim. T. IV, str. 254, 257.
Ornamentyka zdobiąca sprzęty jaką była w starożytności, a jaką w wiekach średnich. T. IV, str. 178. Ob. Sztuka nadobna.
Orzeł stary a Rzym w upadku. T. V, str. 129.
Osiełek Nikon uczczony pomnikiem. T. III, str. 180 przyp.
Ospedale Grande w Medyolanie. T. III, str. 56, fig. 45.
Ostateczności w historyi. T. I, str. 94.
— znoszą się nawzajem. T. VI, str. 150.
Ostatnie dwie Foscari. T. I, str. 226.
Ostium starożytnego domu. T. IV, str. 273.
Ostrołuk gotycki i znaczenie jego konstrukcyjne. T. IV, str. 17 przyp.

Padwa, T. II, str. 232 do 243.
Pagór Aventinus. T. V, str. 43, 47, 51.
— Caelius w Rzymie. T. V, str. 43, 50, 229.
— Esquilinus. T. V, str. 44, 53, 230.
— Janiculus w Rzymie. T. V, str. 44, 51.
— Kapitoliński. T. V, str. 36, 39, 48, 55, 58 przyp.; bliższy pogląd str. 67; szczegółowy opis str. 63 do 86 (na planie fig. 110, ob. str. 89 przyp.)
— Palatyński, bliższe wspomnienie. T. V, str. 42, 43, 47; na nim założony pierwotny Rzym str. 47. Dzieje góry Palatyńskiéj i jéj wejrzenie dzisiejsze str. 168 do 178.
— Pincius. T. V, str. 44.
— Quirinalis. T. V, str. 44; zaludniony Sabinami, str. 48. T. VI, str. 162. (Ob. Monte Cavallo).

Pagór Vaticanus w Rzymie. T. V, str. 44.
— Viminalis. T. V, str. 44, 53.
Pagórek Monte Testaccio w Rzymie. T. V, str. 251.
Pakosław, Powieść Szląska. T. I, str. 36.
Pala d'oro, w kościele S-go Marka w Wenecyi. T. I, str. 165.
Pallady (Minerwy) Fidiasa. T. VI, str. 190.
Pałac Balbi w Genui. T. III, str. 122.
— Balbi w Wenecyi i Królewicz Polski Władysław (IV). T. I, str. 202.
— Brignole w Genui. T. III, str. 120.
— Caffarelli w Rzymie i jego znaczenie topograficzne. T. V, str. 37.
— Cancellaria w Rzymie. T. VI, str. 62.
— Capello w Wenecyi. T. II, str. 182.
— Capodimonte w Neapolu. T. IV, str. 133.
— Casa Doro w Wenecyi. T. I, str. 238, fig. 9.
— Cornaro w Wenecyi. T. I, str. 194.
— Costaguti w Rzymie. T. V, str. 196.
— Dario w Wenecyi. T. I, str. 194.
— Dożów w Wenecyi — widok od morza. T. I, str. 136; tylna strona str. 140; dziedziniec. T. II, str. 42; Porta della Carta, str. 43; studnie, str. 50; Sala del Maggior Consiglio, str. 110; Schody złote, str. 122; inne sale tego pałacu, str. 123 — więzienia, str. 128.
— Fabrica Nuova w Wenecyi. T. I, str. 146.
— Farsetti i Loredan w Wenecyi. T. I, str. 266.
— Foscari w Wenecyi jako wzór stylu gotycko-arabskiego. T. I, str. 202, fig. 8.
— Giraud w Rzymie. T. VI, str. 63.
— Giustiniani w Wenecyi. T. I. str. 193.
— Grimani w Wenecyi. T. I, str. 232, 234.
— Konserwatorów w Rzymie. T. V, str. 36, fig. 109, str. 38 przyp. str. 89 przyp.
— Kwirynalski w Rzymie. T. VI, str. 166.
— Manzoni Angarami w Wenecyi. T. I, str. 194.
— Marcello Durazzo w Genui. T. III, str. 126.
— Mattei w Rzymie. T. V, str. 198.
— Muzeum Kapitolińskiego. T. V, str. 37, fig. 109, str. 39, 89 przyp. T. VI, str. 150*.
— Pappafava w Padwie. T. II, str. 242.
— Pesaro w Wenecyi. T. I, str. 246.
— Pisani w Wenecyi. T. I, str. 228.
— Pitti we Florencyi i galerya jego. T. III, str. 268.
— Prokuracyj dawnych w Wenecyi. T. I, str. 146, 149, 159.
— Prokuracyj nowych w Wenecyi. T. I, str. 146, 148, 149, 159.
— Ragione w Padwie. T. II, str. 239.
— Rządowy w Sienie. T. III, str. 310.

Pałac Sauli w Genui. T. III, str. 127,
— Senatorski w Rzymie. T. V, str. 38 przyp., fig. 109, str. 89 przyp. T. VI, str. 130.
— Strozzi we Florencyi. T. III, str. 265, fig. 67 i 68.
— Uffizi we Florencyi. T. III, str. 159; jego galerya str. 161, 172, 186. 295, 298.
— Wenecki w Rzymie. T. V, str. 31, 37 przyp. T. VI, str. 60.
— Vechio we Florencyi. T. III, str. 156, fig. 51.
— Vendramin Calergi w Wenecyi. T I, str. 247, fig. 10, 11 i 12.
Pałace cesarzów rzymskich na Palatynie. T. V. str. 177.
— genueńskie i ogólna ich charakterystyka. T. III, str. 129.
— prywatne i ich ogólne estetyczne znaczenie. T. III, str. 116.
— watykańskie, oznacz. na mappie. T. V, str. 55 przyp.
NŚ. *Panna* Cimabuego we Florencyi, jeden wizerunek w kościele S. Maria Novella. T. III, str. 247; drugi w akademii Florenckiéj. T. IV, str. 14.
— — (Zingarella) Correggia w Neapolu. T. IV, str. 345.
— — (della Gatta) przez Giulio Romano w Neapolu. T. IV, str. 343.
— — Filipa Lippi we Florencyi. T. III, str. 299.
— — Jana i Antoniego z Murano, w Wenecyi. T. I, str. 282.
— — Kwiatu, posąg Jana z Pizy we Florencyi. T. III, str. 204, fig. 60
— — (Madonna del Cardellino) Rafaela we Florencyi. T. III, str. 182.
— — (col divino amore) Rafaela w Neapolu. T. IV, str. 343.
— — przez Parmigianino we Florencyi. T. III, str. 274.
NŚ. *Panna i Święci*, Jana Belliniego w Wenecyi. T. I, srt. 305.
NŚ. *Panny Koronacya*, Pawła z Werony. T. II, str. 104.
Panteizm wyrażający się w Panteonie Rzymskim. T. V, str. 212.
Panteon w Pompei. T. IV, str. 232.
— w Rzymie. T. V, str. od 200 do 216, fig. 116 i 117.
Paradiso Tintoretta. T. II, str. 112.
Paradisus, ob. Atrium.
Parki, Michała-Anioła we Florencyi. T. III, str. 272.
Parthenon w Atenach. T. VI. str. 143 i nast.
Paschał. T. VI, str. 53.
Pasquino i Paszkwil. T. VI, str. 114 i nast. przyp.
Patrycyusz Jan i małżonka jego. Legenda. T. VI, str. 48.
Pawia i jéj Certosa. T. III, str. 83 do 101.
Pazzowie i spisek ich przeciw Medyceuszom. T. III, str. 223.
Pejzaż historyczny, malowidło starożytne. T. IV, str. 308, fig. 106.
— malowany bez harmonii w oświeceniu. T. I, str. 64 i nast.
— malowany a widok rzeczywistéj natury. T. I, str. 67.
Pejzaże malowane bywają niekiedy jakby bezpowietrzne. T. I, str. 68.
Perikles i czasy jego. T. VI, str. 143.

Peristilium starorzymskiego domu. T. IV, str. 276, 280, fig. 95, str. 283, 284, fig. 98 i 99.
Perseusz i dzieci przed rydwanem tryumfatora. T. V, str. 72 przyp.
— posąg B. Celliniego we Florencyi. T. III, str. 289, fig. 69.
Petrarka błagający Urbana V. T. V, str. 132.
— w Wenecyi. T. I, str. 176.
Petronella Ś-ta złożona do grobu przez Guercino da Cento w Rzymie. T. VI, str. 108.
Piękność estetyczna w naturze zależy od szczęśliwego przypadku. T. II, str. 263.
— natury i całéj rzeczywistości w stosunku do piękności sztuki. T. I, str. 188 w przyp. T. II, str. 258.
— a wdzięk. T. VI, str. 132.
Pierrot i cholera w Paryżu. T. IV, str. 129.
Pierwsze prześladowanie chrześcijan. T. VI, str. 11 i nast.
Pietà Annibala Caracci w Neapolu. T. IV, str. 347.
— Michała-Anioła w Rzymie. T. VI, str. 34.
Piglia un lengo e fanne uno tu. T. III, str. 210.
Pinacotheka w domu starorzymskim. T. IV, str. 278.
Piotr Ś-ty, posąg śpiżowy w kościele Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 29, fig. 121.
— — męczennik przez Tycyana w Wenecyi. T. II, str. 170 i nast.
— — i Święci Jakóba Palmy w Wenecyi. T. II, str. 72 i nast.
Piotra Ś-go śmierć męczeńska. T. VI, str. 13.
Piscina w starorzymskim domu. T. IV, str. 276, 284, fig. 99, porówn. str. 247.
Pius IX, wraca z Castel Gandolfo do Rzymu. T. VI, str. 47.
Piza. T. III, str. od 315 do 327.
Plac Colonna w Rzymie. T. V, str. 251.
— del Gran Duca we Florencyi. T. III, str. 156*, fig. 51, str. 287.
— Kapitoliński w Rzymie. T. V, str. 35, fig. 109, str. 38 przyp. str. 68., 89 przyp. T. VI, str. 130.
— Katedry we Florencyi. T. III, str. 160, 207*, 314.
— Katedry w Pizie. T. III, str. 316, fig. 72.
— Ś-go Marka w Wenecyi. T. I, str. 145* i nast. fig. 3, widok wieczorem, str. 170.
— Navona w Rzymie. T. V, str. 196 przyp.
— Piazzetta w Wenecyi. T. I, str. 132, fig. 3, str. 149 wieczorem, str. 170.
— Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 18 i nast.
Plan kościoła Ś-go Pawła w Rzymie, jako prototyp rozkładu starochrześcijańskich bazylik. T. VI, str. 38, fig. 123.
Plato, popiersie śpiżowe w Neapolu. T. IV, str. 172.
Płaskorzeźba chrześcijańska w katakombach porównana z grecką i starorzymską. T. V, str. 75.

Płaskorzeźba rzymska, najwierniejszym wyrazem ducha i usposobienia Rzymian. T. V, str. 164.
Plinthus, w stopie kolumny. T. VI, str. 181.
Płyty marmurowe cienkie zastępujące szyby szklanne. T. II, str. 18. T. III, str. 200.
Pochód historyi. T. III, str. 284.
Pociecha rodziców po stracie dziecka. T. VI, str. 116.
Poczet mistrzów, o których mowa była w pięciu tomach niniejszego dzieła. T. VI, str. 277.
Pocztyliony i konduktory poczty neapolitańskiéj. T. V, str. 12, 14, 15.
Podania ludowe a artyzm poety. T. I, str. 82.
Poddasza ołowiane w Wenecyi. T. II, str. 127 i nast.
Podstęp malarza. T. I, str. 299.
Poeta i artysta a chwila natchnienia. T. I, str. 179.
— — winien brać potrącenie fantazyi swojéj od zewnętrznego świata. T. II, str. 171 — rozpoczynając od myśli z góry powziętéj nie stworzy dzieła piękności. T. II, str. 273.
Poeta o wielkich talentach z negacyą w sercu. T. I, str. 97.
— winien brać potrącenie od poezyi i uczuć swojego ludu. T. I, str. 78.
Poezya dawna podróży zaginęła. T. I, str. 69.
— klassyczna a romantyczna. T. II, str. 197.
— a powieść gminna w stosunku do zdarzenia historycznego i poezyi istnego wieszcza. T. I, str. 75.
Pogrzeb w Neapolu. T. IV, str. 293.
Pollux i Castor, ich miłość braterska i grób. T. VI, str. 169.
— — (Dioskury) posągi kolosalne na Kwirynale w Rzymie. T. VI, str. 162 i nast.
Polychromia w architekturze starożytnéj. T. VI, str. 180 i 182.
Pomniki starożytne a ich losy złowrogie. T. V, str. 127 do 134.
Pompeja. T. IV, od str. 206 do 292. Pierwsze odwiedziny, str. 206, dzieje tego miasta, str. 208. Pierwsza katastrofa, str. 209 — ostatnia katastrofa opisana przez naocznego świadka, str. 210 przyp. — opisanie dokładniejsze obecnego stanu do str. 292.
Pompejus, posąg kolosalny, Rzym. T. VI, str. 161.
Porozumienie się z czytelnikiem co do obeznania się z historyą sztuki w Toskanii a dziejami artyzmu dawnéj Grecyi i Rzymu. T. III, str. 144.
Porozumienie się z czytelnikiem względem wędrówek po Rzymie Starym. T. V, str. 32 przyp.
Porta Appia. T. V, str. 239.
Porta Labicana czyli Praenestina w Rzymie. T. V, str. 235.
Porta libitenensis w amfiteatrze. T. IV, str. 254.
Porta Maggiore w Rzymie. T. V, str. 235.
Porticus (przysionek) Oktawii w Rzymie. T V, str. 194.
Portrety przez Rafaela we Florencyi. T. III, str. 182, 303.

Porwanie Europy, Pawła z Werony w Wenecyi. T. II, str. 124.
Porwanie Sabinki, gruppa Jana z Bononii we Florencyi. T. III, str. 292, fig. 71.
Porządki greckiéj architektury, ob. Styl.
Posąg Coleoni w Wenecyi. T. II, str. 168.
Posągi konne w kościele w Wenecyi. T. II. str. 163.
Posąg konny Domicyana na Forum R. T. V, str. 91 przyp., str. 111.
— wróżący przyszłość. T. IV, str. 318 przyp.
Posążki zdobiące starożytne impluvia i studnie. T. IV, str. 274, fig. 94.
Posidippus, posąg w Watykanie. T. VI, str. 115.
Posilippo w Neapolu. T. IV, str. 135.
Potęgi natury walczące z człowiekiem. T. III, str. 237.
Potocki Stanisław, autor dzieła „O Sztuce u Dawnych, czyli Winkelman Polski", braciszek Siekierka. T. I, str. 122, 129.
Pożar w Borgo, Rafaela w Rzymie. T. VI, str. 87.
— Rzymu za Nerona epoką w architekturze rzymskiéj. T. VI, str. 210.
Pożegnanie się moje z czytelnikiem i z książką niniejszą w obec Dioskurów w Rzymie. T. VI, str. 166 i nast.
— — nasze z Florencyą. T. III, str. 314.
— — Ś-go Piotra ze Św. Pawłem przed śmiercią męczeńską T. VI, str. 39 i nast.
Prata Flaminia w Rzymie. T. V, str. 44.
Prawo odnoszenia się jestestwa na zewnątrz jest podwaliną wszechjestestw stworzonych. T. II, str. 282.
Pronaos w świątyni starożytnéj. T. VI, str. 176 — porówn. T. IV, str. 227, fig. 85 i 86.
Propyleje w Atenach. T. VI, str. 189.
Proroki przyszłości. T. I, str. 271 i nast.
Proroki i Sybille Michała-Anioła (kaplica Sykstyńska), porównanie ich z Jowiszem Fidiasza. T. VI, str. 97.
Prostylos. T. VI, str. 177, fig. 152.
Proteus anguineus. T. I, str. 99.
Prothyrion w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 51.
Proza dzisiejszych sprzętów. T. IV, str. 178.
Przedmioty nawet bezduszne mogą być wdzięku pełne. T. VI, str. 132.
Przegląd według epok dzieł architektury opisanych w Medyolanie, Pawii i w Genui. T. III, str. 131.
— według epok dzieł najważniejszych architektury opisanych w tomie I i II niniejszéj Podróży. T. II, str. 209.
Przemysł a czysta umiejętność. T. II, str. 225.
Przepaska dziewicy zawieszona na gwiazdach. T. VI, str. 114.
Przewódcy malarstwa w XV wieku we Florencyi. T. III, str. 300.
Przybytki (trzy) *Janusa* przy Forum Rom. T. V, str. 106.
Przypadek na kolei żelaznéj. T. I, str. 29.
Przypadkowość w naturze. T. II, str. 262.

Przyszłość narodów a uczciwość rodzinnego obyczaju. T. II, 147.
Pseudodipteros. T. VI, str. 178, fig. 156.
Pulcinello w Neapolu. T. IV, str. 191.
Pulpit w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 53.
Pustelnia na Wezuwiuszu. T. IV, str. 351.
Pycha bywa karą Bożą. T. IV, str. 90.

Quandt, zob. Lanzi.

Radcliff, autorka i fantazya jéj. T. I, str. 247.
Raj nie zna zegarów. T. II, str. 7.
Realizm hollenderskiéj a naturalizm neapolitańskiéj szkoły. T. IV, str. 326.
— w sztuce Rzymian. T. VI, str. 210.
Recepta na miłość. T. III, str. 139.
Regia przy comitium rzymskiém. T. V, str. 102.
Reichenburgowie, podanie styryjskie. T. I, str. 90.
Renessans (styl w ogolności) — ob. sztuka *renessansu*, różni się od właściwego Odrodzenia. T. II, str. 171, 192. T. III, str. 254. T. IV, str. 31, 65.
Renessans wczesny wedle różnéj historyi Florencyi i Wenecyi jest wręcz rożny u tych dwóch ludów. T. IV, str. 34.
Rinaldo i Armida przez Aug. Caraccego w Neapolu. T. IV, str. 346.
Riva degli Schiavoni w Wenecyi. T. II, str. 62.
Rodzina Daryusza w namiocie Aleksandra W-go, Pawła z Werony. T. I, str. 229.
Rodzina P. NS. Łukasza Signorelli we Florencyi. T. III, str. 301.
— — — Michała-Anioła we Florencyi. T. III, str. 182.
Roma Quadrata (Rzym pierwotny) to jest Romulusa. T. V, str. 48.
Romantyczne powieści wśród świata klassycznego. T. V, str. 77.
Romantyka Ghibertego i naszego Wita Stwosza. T. III, str. 235 przyp.
Romeo i Julia. T. II, str. 252 przyp. (Tragedya Szekspira) str. 255.
Rostra (mównica) w Rzymie za czasów rzeczypospolitéj. T. V, str. 101, 108, na planie: str. 91 przyp.; za czasów Cezara: str. 108, na planie: str. 91 przyp.; za czasów cesarzów na planie: str. 88 przyp. i str. 78.
Rozbójnicy. T. III, str. 106.
Rozmiary i kształt Forum Rzymskiego. T. V, str. 98 i nast.
— olbrzymie katakomb rzymskich. T. VI, str. 72 przyp.
Rozmyślania nad losem niniejszéj książki mojéj. T. III, str. 313.
Różnica nastroju duszy świata starożytnego a nowoczesnego wyraża się w budowaniu domów prywatnych. T. IV, str. 266.
Ruiny starożytnego Rzymu. T. V, str. od 31 do 254.
Rura śpiżowa starożytna z wodą w Neapolu. T. IV, str. 176.
Rybak i Doża — obraz Bordonego w Wenecyi. T. II, str. 95.

Rząd dobry i rząd zły, obrazy Ambrogia di Lorenzo w Sienie. T. III, str. 310.
Rzecz publiczna a organizm żyjący. T. II, str. 118.
Rzeźba z XI wieku. T. VI, str. 40, fig. 124.
— pełna, wstrętna najdawniejszym chrześcijanom. T. VI, str. 75.
Rzeźba starochrześcijańska w ogólności. T. VI, str. 216 — jéj cechy str. 76.
Rzeźby Ateńskiego Parthenonu i ich losy. T. VI, str. 143 i nast. fig. 144 i 145.
Rzym jednym wielkim grobem. T. V, str. 238.
— widziany z Campagnii rzymskiéj. T. V, str. 24.
Rzymianie przeważnie ludem budownikiem. T. V, str. 75.
— i sztuka sklepienia. T. V, str. 52.
Rzymskie a polskie podania mityczne. T. V, str. 49.

Sacrarium w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 54.
— (sacellum) starorzymskiego domu. T. IV, str. 278.
Sala Rotunda w Watykanie. T. VI, str. 109.
Sand G. w Wenecyi. T. I, str. 178.
Sansovino w kłopotach. T. II, str. 151 i nast.
Sarkofag Luciusza Scypiona w Rzymie. T. VI, str. 118.
Sasso di Dante, we Florencyi. T. III, str. 160, 206.
Satyr i pan leśny, gruppa starożytna w Rzymie. T. VI, str. 116.
Savonarola. T. III, str. 279 przyp.
Sąd o ludziach jaki być winien. T. I, str. 186 i nast.
— ostateczny Michała-Anioła w kaplicy Sykstyńskiéj. T. VI, str. 99.
Scena w teatrze rzymskim. T. IV, str. 256 i nast.
Schody gemońskie przy więzieniach mamertyńskich w Rzymie. T. V, str. 122.
Schola di S. Marco w Wenecyi. T. II, str. 171, fig. 26 i 27.
— di S. Rocco w Wenecyi. T. II, str. 178.
— Xantha, pod schyłem Kapitolu. T. V, str. 88 i 89.
Scholae w starorzymskim domu. T. IV, str. 277.
Sejm artystów całéj Europy zwołany r. 1420 do Florencyi. T. III, str. 214.
Selvatico. T. I, str. 289. T. IV, str. 4.
Semering, przeprawa przez tę górę. T. I, str. 53.
Senaculum w Pompei. T. IV, str. 233.
Senatorium w starochrześcijańskich bazylikach. T. II, str. 14 przyp. T. VI, str. 54.
Senatus Domicyana w Rzymie. T. V, str. 90 przyp.
— pierwotny. T. V, str. 101; Domicyana, str. 111.
Senne wróżby biednego chłopca. T. VI, str. 79.
Septimius Severus i straszliwy czas jego. T. V, str. 94.
Septizonium w Rzymie. T. V, str. 76.

Serce arcykapłanem w chwilach usunienia. T. III, str. 277.
Sessorium w Rzymie. T. V, str. 238.
Sette Sale w Rzymie. T. V, str. 233.
Sfinxy egipskie, T. II, str. 240.
Siedem pagórów i siedem królów rzymskich. T. V, str. 47.
Sienna. T. III, str. 306 do 313.
Signor Formica na rzymskim karnawale. T. IV, str. 337 i nast.
Silicernium. T. IV, str. 287.
Skała Tarpejska. T. V, str. 38 przyp. — z dołu widziana, str. 83 — dzieje tego urwiska są istną symboliką ducha pierwotnego Rzymu, str. 78.
Skarbce (Thesauri) z mitycznych czasów Grecyi. T. VI, str. 184.
Szkic tymczasowy dziejów sztuki starożytnéj. T. III, str. 152.
Sklepienia najdawniejsze w Europie. T. V, str. 52.
Sklepienie z naczyń glinianych. T. VI, str. 56.
Skon mistrza z upokorzonéj dumy. T. VI, str. 81.
— Wenecyi (roku 1797), a Logika History Powszechnéj. T. II, str. 117.
Śmiech i jaki jego powód. T. IV, str. 187.
Śmierć Katona Spagnoletta w Wnnecyi. T. I, str. 262.
Smutek w naturze i sercu. T. VI, str. 67.
Sny złowrogie straszą matkobójcę. T. V, str. 173 przyp.
Sobótki polskie a Palilia starorzymskie. T. V, str. 47 i nast.
Sophokles, posąg w Rzymie. T. VI, str. 148.
Spis illustracyj w kolei, którą są umieszczone w pięciu tomach niniejszego dzieła. T. VI, str. 262.
— illustracyj ułożony wedle epok i okresów historyi sztuki. T. VI, str. 269.
Spisek Katyliny przez Salvatora Rosy we Florencyi. T. III, str. 273.
Spisek morderczy malarzy neapolitańskich przeciw obcym artystom. T. IV, str. 330. — Koniec ich, str. 333.
Śpiż, jego właściwości i zalety znakomite jako wątka dla rzeźby. T. IV, str. 166.
Spoliatorium w amfiteatrze starorzymskim. T. IV, str. 254.
Sposalizio Rafaela, ob. Zaślubiny.
Sprzęty prywatne z Pompei i Herculanum. T. IV, str. 176 i nast.
Stadium Domicyana w Rzymie. T. V, str. 195 przyp.
Stanze Rafaela w Watykanie. T. VI, str. 86.
Stara panna. T. I, str. 25.
Starochrześcijańska a starorzymska sztuka. T. IV, str. 9.
Statek parowy Lombardo. T. III, str. 140.
Stoły wirujące a pukające duchy. T. V, str. 188.
Stopa kolumny (baza) *attycka.* T. VI, str. 181, fig. 161.
Stosunki wzajemne wymiarów w przestrzeni. T. II, str. 168.
Strada di Toledo w Neapolu. T. IV, str. 106.
Straussowie skrzypki, ojciec i syn. T. I, str. 43.

Strącenie szatanów, gruppa w Padwie. T. II, str. 243.
Studenci w Padwie, nowe czasy a dawne. T. II. str. 237.
Studii Publici, ob. muzeum w Neapolu.
Styl architektoniczny Palladia i tragedya klassyków francuzkich. T. II, str. 197.
— architektury gotycko-maurytański w Wenecyi. T. I, str. 202 do 211.
— bazylik chrześcijańskich w ogólności. T. VI, str. 15.
— (porządek) dorycki. T. VI, str. 178* i nast. fig. 158, str. 184, 185, 188.
— gotycki jako wyraz ducha chrześcijańskich ludów, zwłaszcza na północy. T. II, 32.
— (porządek) joński. T. VI, str. 178* i nast. fig. 159, 160 i 161, str. 184, 185, 188.
— (porządek) koryncki. T. VI, str. 178 i nast. 182*.
— romański a bizantyński. T. IV, str. 10 przyp.
— romański i gotycki w porównaniu do trzech porządków greckich. T. II, str. 31.
Style artystyczne w historyi. T. VI, str. 183 do 250. T. IV, str. od 7 do 78, ob. jeszcze poniżéj *Sztuka* (w czasach) *Barokizmu* i nast.
Subsellia w starochrześcijańskich bazylikach. T. VI, str. 54.
Sudatorium w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 248.
Suspensura w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 248.
Światła zmieniające się w pejzażu. T. I, str. 64.
Świątniczka Janusa na Forum R. T. V, str. 90 przyp. str. 111.
Świątynia Antonina i Faustyny przy Forum R. (S. Lorenzo in Miranda). T. V, str. 90 przyp.
— Castora i Polluxa (Dioskurów) przy Forum rzymskiém. T. str. 90 przyp.; str. 103 i nast. przyp.
— Deus Rediculus pod Rzymem. T. V, str. 246 i nast.
— Fortuny w Pompei. T. IV, str. 249, fig. 89.
— Fortuna Virilis (S. M. Egizzaca) w Rzymie. T. V, str. 181; opis w przyp.
— grecka, jéj rozkład i stopniowy rozwój. T. VI, str. 176, fig. 150 do fig. 156.
— Janusa Germina w Rzymie. T. V, str. 49.
— Jowisza Gromów (Jupiter Tonans) w Rzymie. T. V, str. 40 w przyp., str. 112 i 113 przyp.
— Jowisza Kapitolińskiego w Rzymie. T. V, str. 38 przyp. za Romulusa, str. 48; późniejszà Tarquiniusza Pysznego, str. 68, odbudowana w końcu Rzeczypospolitéj, str. 69.
— Jowisza w Pompei. T. IV, str. 226, fig. 85 i 86.
— Junony (Moneta) w Rzymie. T. V, str. 68.
— Marka Aureliusza (dziś urząd celny w Rzymie). T. V, str. 28, 252.
— Marsa Mściciela (Mars Ultor) w Rzymie. T. V, str. 160.

Świątynia Pudicitia Patricia w Rzymie. T. V, str. 180.
— Romulusa w Pompei. T. IV, str. 233, fig. 87.
— Romulusa (Penatium) w Rzymie (dziś kościół ŚŚ. Kozmy i Damiana). T. V, str. 91, 134* i nast.
— Romulusa, syna Maxentiusa pod Rzymem. T. V, str. 248.
— Rzymska w ogólności. T. VI, str. 178, fig. 157 i 203*.
— Saturna w Rzymie. T. V, str. 40, przyp. str. 89, przyp. str. 91.
— Słońca w Rzymie. T. V, str. 167.
— Szczęścia (Felicitatis) w Rzymie, oznaczenie na planie. T. V, str. 90 przyp. 101 i 107.
— Wenery w Pompei. T. IV, str. 241.
— Wenery i Kupidyna w Rzymie. T. V, str. 112.
— Wenery i Romy. T. V, str. 139 i 140*.
— Wespazyana na schyle Kapitolińskim. T. V, str. 40 przyp., str. 89 i 111.
— (Aedes) Vesty na dawném Comitium rzymskiém, pierwotna założona przez Numę Pomp. T. V, str. 49 przyp., str. 90, odbudowana przez Domicyana, str. 111.
— Vesty (S. M. de Sole) w Rzymie. T. V, str. 181.
— Zgody (Concordiae) w Rzymie. T. V, str. 40 przyp., na planie: str. 89 przyp., str. 91 i 92*.
Świątynie Etrusków, ich budowa. T. V, str. 69.
Świętokradzka swawola w katakombach. T. VI, str. 73.
Świętokradztwo pamiątek narodowych ukarane. T. I, str. 168.
Sybille przy Forum R. V, str. 112.
Szara godzina — powód jéj magii i poetyczności. T. IV, str. 102.
Szatany w klasztorze straszące Savonarolę. T. III, str. 279 i nast.
Szczeble coraz wyższe w naturze, czém są dla artyzmu a czém dla umiejętności. T. II, str. 275 i nast.
Szkielety ludzkie znalezione w Pompei. T. IV, str. 241, 262, 263, 286, 288, 289, 290.
Szkła farbowane pomocą do malowania pejzażów. T. I, str. 65.
— weneckie. T. II, str. 26.
Szkoła Ateńska Rafaela w Rzymie. T. VI, str. 86.
Szkoła chłopców starożytna w Pompei. T. IV, str. 236, i żaki szkolne w starożytności. T. IV, str. 238.
— i wychowanie w starożytności a w nowożytnym świecie. T. IV, str. 238.
— artystyczne starożytne. T. VI, str. 183; nowożytne, str. 213; w szczególności toskańskie. T. IV, str. 7 do 78; ob. poniżéj Sztuka Barokizmu.
Sztuka nadobna w ogóle. Jéj różnica od sztuki pięknéj. T. II, str. 60, 164, 168 i nast.; ob. *Ornamentyka*.
Sztuka piękna. Jéj źródło i zadanie. T. II, str. 257 i nast.
Sztuka (w czasach) Barokizmu. T. VI, str. 243.

Sztuka bizantyńska. T. VI, str. 214.
— chrześcijańska, jéj epoki dziejowe. T. VI, str. 213 do 250.
— Etrusków. T. VI, str. 199 przyp.
— gotyckiego stylu. T. VI, str. 218, 221* i nast.
— grecka i jéj epoki dziejowe. T. VI, str. 175 do 206.
— nowożytna i jéj epoki dziejowe. T. VI, str. 227 do 250.
— (w epoce) odrodzenia właściwego. T. VI, str. 236.
— renessansu i jéj dwa okresy. T. VI, str. 227.
— romańskiego stylu. T. VI, str. 218.
— rzymska i jéj dziejowe okresy. T. VI, str. 198.
— średniowiekowa i jéj okresy. T. VI, str. 213.
— starochrześcijańska i jéj okresy. T. VI, str. 213.
— starożytna (klassyczna) i jéj epoki. T. VI, str. 175 do 212.
Szyby szklanne w Pompei. T. IV, str. 247.

Tabernae i porticus przy dawném Forum rzymskiém. T. V, str. 102.
Tablinum starorzymskiego domu. T. IV, str. 276, 280, fig. 95.
Tabularium rzymskie. T. V, str. 38, przyp. str. 39; wybudowanie jego i opis, str. 83; widok z niego na nizinę Forum, str. 85; oznaczone na mappie, str. 89 przyp.
Tacitus i Pliniusz młodszy. T. IV, str. 210 przyp.
Taglioni tancerka, jéj znakomite zasługi. T. I, str. 244.
Tańcujące nimfy, malowidła starożytne w Neapolu. T. IV, str. 300, fig. 100 i 101.
Taniec i głębsze jego znaczenie. T. I, str. 245.
Teatr Balbusa. T. V, str. 195 przyp.
— S. Carlo w Neapolu. T. IV, str. 196.
— S. Carlino w Neapolu. T. IV, str. 191.
— Marcella w Rzymie i opis jego. T. V, str. 192.
— mniejszy w Pompei. T. IV, str. 255, fig. 91 i 92.
— Pompejusza. T. V, str. 195 przyp.
— i scena innego znaczenia w starożytnym, a innego w nowożytnym świecie. T. IV, str. 260.
Teatra (rzymskie) i ich scena stabilis. T. IV, str. 258.
— starorzymskie w ogólności. T. VI, str. 205.
— zbyt wielkich wymiarów nie odpowiadają celowi. T. IV, str. 197.
Teatralna kortyna i jéj narząd w teatrach rzymskich. T. IV, str. 259.
Tepidorium w łaźniach starorzymskich. T. IV, str. 246, 248, fig. 88.
Tęcza (łuk tryumfalny) w kościołach chrześcijańskich. T. II, str. 14 przyp. T. VI, str. 13, 38 i 54.
Tęsknota do natury ludów chrześcijańskich mniéj znana starożytnym. T. IV, str. 307.
Thermy starożytne, ob. Łaźnie.
Tłumy rozhukanego ludu szanują dzieła sztuki. T. IV, str. 325.
Tok (echinus) w kapitelu. T. VI, str. 182.

Tomasz, biskup wrocławski – powieść szlązka. T. I, str. 33 i nast.
Topografia Rzymu, ogólny pogląd na jego pagóry, równiny i bieg Tybru. T. V, str. 43.
Torcello, wyspa wenecka. T. II, str. 7 i nast.
Torsa (dwa) Psychy i Bachusa w Neapolu. T. IV, str. 151.
Torso Belwederski w Rzymie. T. VI, str. 117.
Tragedye francuzkich klassyków. T. I, str. 78.
Tragiczność i jéj znaczenie estetyczne. T. I, str. 214.
Transfiguracya Rafaela w Rzymie. T. VI, str. 91.
Trastevere Rzymu. T. V, str. 55 przyp.
in *Tribus Fatis!* T. V, str. 112.
Triclinium aestivum i hibernum starorzymskiego domu. T. str. 277, 283, fig. 98.
— funebre w Pompei. T. IV, str. 286.
Trochilus w stopie kolumny. T. VI, str. 181.
Trofea Maryusza. T. V, str. 36 i nast. i 233*.
Troistość logiczna kompozycyi w architekturze i w każdéj sztuce. T. I, str. 196 — znajdzie się ona w każdéj kompozycyi prawdziwie artystycznéj. T. I, str. 197.
Trupie głowy na grobowcach. T. IV, str. 205.
Trupy z XVI wieku w katakombach neapolitańskich. T. IV, str. 131.
Trybuna, ob. absis.
— w pałacu Uffizi we Florencyi. T. III, str. 172.
Tryest wieczorem. T. I, str. 103.
Tryglify (trójwrębki) belkowania doryckiego. T. VI, str. 180, fig. 158.
Tryumf Aleksandra W., dzieło Thorwaldsena. T. III, str. 72. T. VI, str. 166.
Tryumf śmierci, malował A. Orcanga w Pizie. T. III, str. 322.
Tryumf, znaczenie jego u Rzymian. T. V, str. od 71 do 75; opis jego szczegółowy, str. 71 przyp.
Trzéj Królowie Jana Ang. da Fiesole we Florencyi. T. III, str. 299.
Tyberyusz, popiersie w Neapolu. T. IV, str. 249.

Uczciwa praca nigdy nie bywa straconą. T. VI, str. 169.
Uczta w domu Levi Pawła z Werony w Wenecyi. T. II, str. 107.
Ukrzyżowanie Ś-go Andrzeja — Karola Dolce we Florencyi. T. III, str. 269.
Ulewa zwrotnikowa w Neapolu. T. V, str. 10 i nast.
Ulica Okropności, ob. Vicus Cyprius.
Ulicznik rysujący na bruku z wróżką w sercu. T. IV, str. 328 i nast.
Ulisses i Penelope, obraz starożytny w Neapolu. T. IV, str. 302, fig. 102.
Umarli i ich stosunek do żyjących. T. IV, str. 285.
— pod Willą Capodimonte. T. IV, str. 134.
Umbria, jéj natura i jéj mistrze. T. VI, str. 78.

Uniwersytet w Padwie i Polacy, którzy niegdyś w nim się kształcili. T. II, str. 237.
Upadek Jerozolimy i jego znaczenie w dziejach. T. V, str. 142.
Upadek świetnego rodu. T. V, str. 196.
Urzędnik pocztowy neapolitański. T. V, str. 11 i nast.
Ussarze polscy w Medyolanie. T. III, str. 49.

Wagi starożytne. T. IV, str. 185, fig. 83.
Walce starszego a młodszego Straussa. T. I, str. 43.
Walka z bykami w Colosseum. T. V, str. 49 i przyp.
— między człowiekiem a zewnętrzną naturą. T. I, str. 265.
Walter Scott i Thorwaldsen, i rozmowa ich na giesta. T. VI, str. 165 przyp.
Wał kamienny Serwiusa Tulliusza. T. V, str. 52 i 56.
Warszewicz i cesarz Soulouque. T. III, str. 60.
Wdzięk na czém zależy. T. VI, str. 132.
Wenecya, od T. I, str. 131, do T. II, str. 224.
Wenecya, jéj widok ze statku. T. I, str. 131.
Wenery (dwie) Tycyana we Florencyi. T. III, str. 184.
Wenus (zwana) *accroupie* w Watykanie. T. VI, str. 127.
— Kapitolińska. T. VI, str. 137.
— Kapuańska, starożytna gruppa w Neapolu. T. IV, str. 116.
— Knidyjska w Watykanie. T. VI, str. 127.
— Medycejska we Florencyi. T. III, str. 173, fig. 54; znalezienie tego posągu. T. V, str. 194.
Werona. T. II, od str. 243 do 256.
Weronika — powieść styryjska. T. I, str. 84.
Wezuwiusz, pierwszy jego widok. T. IV, str. 94.
— wyprawa na jego szczyt. T. IV, str. 348 do 360.
Wianki na Wisłę puszczane. T. III, str. 142.
Widok Genui ze statku parowego. T. III, str. 140.
Widok z Hotelu Feder (w Genui) na morze. T. III, str. 102.
Widok z morza na pobrzeża Latinów. T. IV, str. 88.
— ze świątyni Jowisza w Pompei. T. IV, str. 229.
— ulic w Genui. T. III, str. 107.
— ulic w Pompei. T. IV, str. 264.
— z Wezuwiusza. T. IV, str. 358.
— z wieży Ś-go Marka w Wenecyi. T. II, str. 220.
— z wyspy Skalnéj — malowidło starożytne. T. IV, str. 308, fig. 105.
Widoki Warszawy Canalettego. T. II, str. 108.
Widziadło Dioskurów na Forum w Rzymie. T. V, str. 103.
Wieczerza Pańska Leonarda da Vinci w Medyolanie, smętne losy tego arcydzieła. T. III, str. 12; bliższy opis jego. T. III, str. 15.

Wieczerza Pańska wedle Leonarda da Vinci, mozaika, wykonał Rafaeli w Wiedniu. T. I, str. 41.
Wieczór pierwszy w Neapolu. T. IV, str. 104.
Wiek XV, a dawna bazylika Ś-go Piotra. T. VI, str. 15.
Wieko (abakus) w kapitelu. T. VI, str. 179.
Wielkie postacie przeszłości. T. II, str. 115 i nast.
Wierzby i ich piękność. T. II, str. 230.
Wierzynek rajca Krakowski. T. III, str. 106.
Wieża pochylona w Pizie. T. III, str. 318, fig. 72.
Wieża zegarowa i jéj śpiżowe olbrzymy w Wenecyi. T. I, str. 132; bliższy jéj opis, str. 149.
Więzienia Mamertyńskie w Rzymie. T. V, str. 51, 56, 66 i 90 przyp.; str. 72 przyp.; bliższy opis str. 122 i nast.
Więzienia weneckie. T. I, str. 140. T. II, 128*.
Więzienie założone przez Appiusa Claudiusa. T. V, str. 192 przyp.
Wjazd do Neapolu. T. IV, str. 98.
Willa di Negro w Genui. T. III, str. 123.
— Melzi nad jeziorem Como. T. III, str. 76.
— Pallavicini pod Genuą. T. III, str. 131 i nast.
— Serbelloni nad jeziorem Como. T. III, str. 74.
— Sommariva nad jeziorem Como. T. III, str. 71.
— Starorzymska w Pompei. T. IV, str. 288.
Wille pod Tryestem. T. I, str. 102.
Wilczyca Rzymska. T. V, str. 47.
Winkelman, nasze pierwsze o nim wspomnienie, charakterystyka jego. życie i śmierć gwałtowna. T. I, od str. 106* do 131.
Wiszniewski Michał w Genui. T. III, str. 115, 117, 125.
Władysław Jagiełło i hrabiowie Cylejscy. T. I, str. 84.
Władysław (IV) *Królewicz Polski*, gościem w pałacu Cornaro w Wenecyi. T. I, str. 197.
— — — — mieszka w Wenecyi w pałacu Grimani. T. I, str. 235.
Władysław Wysoki Książę Polski i rycerz Lombardzki. T. III, str. 49.
Włosy Bereniki na niebie gwiaździstém. T. IV, str. 174.
Wniebowzięcie NŚ. Panny przez Andrzeja del Sarto we Florencyi. T. III, str. 272.
Wniebowzięcie przez Tycyana, ob. Assunta.
Wodnik (człowiek-ryba). T. IV, str. 200.
Wodotrysk fonte gaja Jakóba della Quercia w Sienie. T. III, str. 312,
— delle Tatarughe w Rzymie. T. V, str. 196.
— Termini w Rzymie. T. V, str. 223.
— Trevi w Rzymie T. VI, str. 65.
Wodotryski na placu Ś-go Piotra w Rzymie. T. VI, str. 21.
Wody! Wody na liny! T. VI, str. 20.
Wojażery dzisiejsi. T. III, str. 26.

Wół Farnezyjski i duch epoki, w któréj ta gruppa powstała. T. IV, str. 153 i nast. 156, 157, 159, fig. 77; mit tłómaczący ją, porównaj T. VI, str. 121, 123, 137.
Wrona wróżką. T. IV, str. 122.
Wspomnienia z młodości. T. III, str. 136.
Wybawienie niewolnika przez Tintoretta w Wenecyi. T. II, str. 101.
Wychowanie a wdzięk. T. VI, str. 133.
Wypędzenie Heliodora Rafaela. T. VI, str. 87.
Wyspa na Tybrze (di S. Bartolomeo, Tiburina). T. V, str. 195 przyp.
Wzniosłość i tragiczność. T. I, str. 212.

Valery a uczciwe słowa jego o ziomku i narodzie naszym. T. III, str. 241 przyp.
Vasari a mistrz słowiański. T. II, str. 91 i nast.
Velabrum w Rzymie. T. V, str. 44, 179.
Velia w Rzymie starożytnym. T. V, str. 91 przyp. 100 przyp.
Vergognosa di Campo Santo przez B. Gozzoli w Pizzie. T. III, str. 326.
Vestibulum w starorzymskim domu. T. IV, str. 272, 282, fig. 98.
Via Appia w Rzymie. T. V, str. 239.
Via Sacra (Droga Święta) w starożytnym Rzymie. T. V, wskazanie jéj na planie, str. 89, 92*, przyp. str. 99, 100, 106, 112, 156 znaczenie téj drogi i cały jéj kierunek, str. 156* przyp.
Via triumphalis. T. V, str. 156.
Vicus Cyprius w Rzymie. T. V, str. 57.
— Jugarius i Tuscus przy Forum Rzymskiém. T. V, str. 102.
Vomitoria w amfiteatrach i teatrach starorzymskich. T. IV, str. 258, porówn. T. II, str. 188. T. V, str. 146.
Vulcanal w Rzymie. T. V, str. 101.

Xystus (ogród) starorzymskiego domu. T. IV, str. 276, 280, 282, fig. 95, 97 i 98.

Zadanie niniejszéj Podróży do Włoch. T. I, str. 16 do 24.
Założenie Wenecyi. T. II, str. 11.
Zamki średniowiekowe a czasy dzisiejsze. T. I, str. 68.
Zanzare neapolitańskie a komary polskie. T. IV, str. 105.
Zapaśnicy dwaj, gruppa we Florencyi. T. III, str. 176, fig. 56.
Zapaśnicy, posągi śpiżowe w Neapolu. T. IV, str. 169.
Zaręczyny S. Katarzyny Correggia w Neapolu. T. IV, str. 345.
Zarys dziejów sztuki starożytnéj i sztuki rozwiniętéj w czasach chrześcijańskich we Włoszech. T. VI, str. 175 do 250.
Zarys Dziejów sztuki w Toskanii. T. IV, str. 7 do 78.
Zaślubiny N. Panny Rafaela (Sposalizio) w Medyolanie. T. III, str. 37*. T. VI, str. 84.
Zawistni artyści. T. VI, str. 108.
Zazdrość w sercu wielkiego mistrza. T. VI, str. 108.

Zbroja Henryka IV w Wenecyi. T. II, str. 60.
Zbrojownia Wenecka. T. II, str. 52.
Zdjęcie z Krzyża — malował Cigoli we Florencyi. T. III, str. 270.
— — przez Daniela da Voltera w Rzymie. T. VI, str. 109.
Zingarella przez Corregia w Neapolu. T. IV, str. 345.
Złowrogie losy niszczą dzieła Leonarda da Vinci. T. IV, str. 52.
Złożenie Zbawiciela do grobu przez Garofala w Neapolu. T. IV, str. 344.
— Zbawiciela do grobu przez Rafaela w Rzymie. T. VI, str. 85.
— Zbawiciela do grobu Tycyana. T. II, str. 216 i nast.
Zrodzenia się greckich bogów a rozwój dziejów sztuki. T. I, str. 285.
Zubożenie szlachty weneckiéj. T. I, str. 199 przyp.
Zuchwalstwo partaczów. T. III, str. 14.
Zwaliska architektury greckiéj inne mają znaczenie jak ruiny Rzymskie. T. V, str. 64.
— w Campagnii Rzymskiéj. T. V, str. 25.
Zwiastowanie Szymona di Martino we Florencyi. T. III, str. 298 i nast.
Zygmunt, dzwon na Wawelu. T. I, str. 15.

Żądza panowania u Rzymian i jéj powód. T. V, str. 73.
Życie ocknione pasujące się ze śmiercią w obrazach Cimabuego. T. IV, str. 15.

WOJEW. BIBLIOTEKA PUBLICZNA
Nr 6037/XI
W Białymstoku
CZYTELNIA DLA DOROSŁYCH

IV. TREŚĆ SZEŚCIU TOMÓW

PODRÓŻY DO WŁOCH.

			Str.
I	Tom.	*Przedmowa autora*	VII
		Droga z Krakowa do Tryestu	13
		Opisanie Wenecyi (część pierwsza)	131
II	Tom.	*Opisanie Wenecyi* (część druga)	7
		Padwa	232
		Werona	243
		Dodatek: Miłość jako treść niewyczerpana dla poezyi i sztuki pięknéj	256
III	Tom.	*Medyolan*	7
		Pawia	83
		Genua	101
IV	Tom.	*Zarys dziejów sztuki w Toskanii*	7
		Z Livorno do Neapolu	83
		Neapol	92
		Pompeja	206
V	Tom.	*Przybycie do Rzymu*	7
		Ruiny starożytnego Rzymu	29
VI	Tom.	*Kościoły i muzea Rzymu*	7
		Dodatek: Zarys dziejów sztuki starożytnéj i sztuki rozwiniętéj w czasach chrześcijańskich we Włoszech	175

Spisy rzeczy zawartych w sześciu tomach „Podróży do Włoch“.

I. Spis illustracyj:
A. W kolei, którą są umieszczone w sześciu tomach 262
B. Spis illustracyj ułożony wedle epoki i okresów historyi sztuki 269
II. Spis abecadłowy mistrzów, o których mowa była w sześciu tomach 277
III. Spis abecadłowy przedmiotów, o których była mowa w sześciu tomach 312

KONIEC T. VI i OSTATNIEGO PODRÓŻY DO WŁOCH.

Miejska Biblioteka Publiczna w Białymstoku 6593

913 sz
Kremer
Podróż do Włoch T.6
6027
XIX

